DIE EINHEITLICHKEIT DES DRAMATISCHEN PROBLEMS BEI JAKOB MICHAEL REINHOLD LENZ.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT (SEKTION A)
DER
KGL. BAYER. JULIUS-MAXIMILIANS-
UNIVERSITÄT WÜRZBURG
VORGELEGT VON

GEORG HAUSDORFF
AUS BERLIN.

ACAD.
LIBR. BAT.
BIBL.

WÜRZBURG.
HANDELSDRUCKEREI CARL FUCHS.
MITTLERE JULIUSPROMENADE.
1913.

Referenten: HH. **Prof. Dr. Hubert**, **Roetteken** und **Oskar Brenner.**

Inhalt.

Literatur-Verzeichnis.

Seite:

Einleitung. 5
I. Kap. Die Jugendwerke. 11
II. Kap. Das Problem in objektiver, sozialkritischer Formulierung 15
„Der Hofmeiſter" 15
„Die Soldaten" 37
III. Kap. Lenz und das ständische Prinzip. 45
IV. Kap. Das Problem in erweiterter Formulierung. 53
„Der neue Menoza" 53
Kleinere Entwürfe 60
„Die Magiſterſzenen" 60
„Die alte Jungfer" 60
„Der tugendhafte Taugenichts" („Die beiden Alten") 63
Die rein ſubjektive Formulierung 69
„Die Freunde machen den Philoſophen" 69
„Henriette von Waldeck" 72
„Der Engländer" 73
„Der Tantalus" 76
V. Kap. Dramen in loserem Zusammenhang mit dem Problem 77
„Die Kleinen" 77
„Catharina von Siena" 79
„Die ſizilianiſche Vesper" 83
VI. Kap. Die Wirkungen der Problemstellung auf den Aufbau der Dramen. Schluss. 84

Verzeichnis der benutzten Literatur.

(Die in der Arbeit ausdrücklich zitierten Werke ſind mit einem ⁘ bezeichnet.)

I. Ausgaben

A) der Werke.

⁘ **Jak. Mich. Reinhold Lenz,** Geſammelte Schriften, herausgegeben Franz Blei, 5 Bde. München und Leipzig 1910.

Jak. Mich. Reinhold Lenz, Geſammelte Schriften, herausgegeben Ernſt Lewy. 4 Bde. Berlin 1909. (nur Auswahl)

Stürmer und Dränger, herausgegeben Dr. Arthur Sauer, III. Bd. (Lenz und Wagner) Berlin und Stuttgart o. J.

Sturm und Drang, herausgegeben Karl Freie, Teil II (Lenz und Wagner) Berlin und Stuttgart o. J. (Bong & Co.)

Verteidigung des Herrn Wieland gegen die Wolken, herausgegeben Erich Schmidt. Berlin 1902.

„Pandaemonium Germanicum", nach der Handſchrift herausgegeben Erich Schmidt. Berlin 1896.

Gedichte von J. M. R. Lenz, herausgegeben Carl Weinhold, Berlin 1891.

Moraliſche Bekehrung eines Poeten, herausgegeben Carl Weinhold (= Anfang eines fantaſtiſchen Romans von Lenz, Goethe-Jahrbuch 1891 S. 46 ff.)

⁘ **Die ſizilianiſche Vesper,** Trauerſpiel von J. M. R. Lenz, herausgegeben Carl Weinhold, Breslau 1887.

⁘ **Dramatiſcher Nachlass von J. M. R. Lenz,** herausgegeben Carl Weinhold, Frankfurt a. M. 1884.

J. M. R. Lenz und ſeine Schriften. Nachträge zu der Ausgabe von Ludwig Tieck von Edward Dorer-Egloff, Baden 1857.

J. M. R. Lenz, Geſammelte Schriften, herausgegeben Ludwig Tieck, Berlin 1828.

B) des Briefwechſels.

Baltiſche Monatsſchrift 1899 (Briefe von und über Lenz)

Baltiſche Monatsſchrift Bd. 40 an Lavater.

⁘ **Heinrich Düntzer,** aus Herders Nachlaß Bd. I. Frankfurt 1856 (Lenz an Herder).

⁘ **Johannes Froitzheim,** Lenz und Goethe, Stuttgart 1891.

⁘ **R. Haſſenkamp,** Euphorion Bd. 3 (Lenz an Frau von La Roche)

⁘ **M. N. Rosanow,** ſiehe unten. Abteilung II. (als Beilage Familienbriefe).

⁘ **Erich Schmidt,** Lenziana (= Sitzungsberichte der Königlichen Akademie der Wiſſenſchaften zu Berlin. Phil.-hiſtor. Klaſſe. Berlin 1901.

August Stöber, Johann Gottfried Röderer, Colmar 1874.

„ Der AktuarSalzmann, Frankfurt 1855. (Lenz an Salzmann).

⁘ **August Stöber,** Der Dichter Lenz und Friederike von Seſenheim, Baſel 1842. (Lenz an Salzmann).

⁘ **Karl Wagner,** Briefe an und von J. H. Merk. 1838 (Lenz an Merk).

⁘ **F. Waldmann,** Lenz in Briefen. Zürich 1894.

A. Warda, Euphorion 14, 1907 (ein Brief von Lenz).

II. Lenz in der Literaturgeſchichte und Kritik.

Theodor Friedrich, „Die Anmerkungen übers Theater" des Dichters Jacob Michael Reinhold Lenz, Inaugural-Diſſ. Leipzig 1908.

Dr. Johannes Froitzheim, Lenz und Goethe Stuttgart 1891.
„ „ Lenz, Goethe und Cleophe Fibich. (= Beiträge zur Landes- und Volkskunde von Elsaß-Lothringen, IV. Straßburg 1888.
Oscar Gluth, Lenz als Dramatiker, Inaugural-Diss. München 1912.
O. F. Gruppe, Reinhold Lenz' Leben und Werke. Berlin 1816.
Max Halbe, Der Dramatiker Reinhold Lenz (= Die Gesellschaft Berlin 1892.)
Friedrich Hebbel, Tagebücher I. a. a. O.
Gustav Keckeis, Dramaturgische Probleme im Sturm und Drang, Inaugural-Diss. Bern 1907.
Richard M. Meyer, Deutsche Charaktere, Berlin 1897.
Arthur Möller-Bruck, J. M. R. Lenz (= Die Kultur) Köln 1903.
C. Pfütze, Die Sprache in Lenz' Dramen. Inaug.-Diss. Leipzig 1890,
Hermann Rauch, Lenz und Shakespeare. Inaug.-Diss. Freiburg 1892.
M. N. Rosanow, Jacob M. R. Lenz, deutsch von Carl von Gütschow, Leipzig 1909.
E. von Sallwürk, Lenz (= Frankfurter Zeitung 1909 No. 101).
Erich Schmidt, Lenz und Klinger, Berlin 1878
„ „ Lenziana (siehe unter 1a)
Jegor von Sivers, Jacob Michael Reinhold Lenz. 4 Beiträge zu seiner Biographie. Riga 1879.
Wolfgang Stammler, Der Hofmeister von J. M. R. Lenz, Inaug.-Diss. Halle 1908.
Edward Schröder, Die Sesenheimer Lieder von Goethe und Lenz nebst einem Exkurs über Lenz' handschriftlichen Nachlaß (= Nachrichten der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Phil. histor. Klasse 1905, Heft I.
„ Göttinger gelehrte Anzeigen 1909 No. 6 (Kritik des ersten Bandes der Ausgabe von Franz Blei.)
August Stöber, siehe unter IA.
Robert Walser, Lenzens Soldaten (= Die Schaubühne). Berlin 1907.
R. M. Werner zu Lenz Hofmeister (= Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte und R. L. 1891 Neue Folge IV.

III. Allgemeines.

Wilhelm Creizenach, Geschichte des neueren Dramas, 2. Aufl. Halle 1911.
Denis Diderot, Oeuvres completes par J. Assezat, Paris 1875.
Heinrich Düntzer, Friederike von Sesenheim im Lichte der Wahrheit. Stuttgart 1893.
„ Aus Goethes Freundeskreis. Braunschweig 1866.
Arthur Eloesser, Das bürgerliche Drama, Berlin 1898.
Cesar Fleischlen, O. H. von Gemmingen, mit einer Vorstudie über Diderot als Dramatiker, Inaug.-Diss. Zürich 1890.
F. G. W. Grossmann, Nicht mehr als sechs Schüsseln. o. O. 1782.
Franz Hedicke, Die Technik der dramatischen Handlung in F. M. Klingers Jugenddramen, Inaug.-Diss, Halle 1911.
C. Hentze, Deutsche Dichter in ihrem Verhältnis zu Shakespeare (= Jahrbuch der Shakespeare-Gesellschaft Berlin 1870).
Hermann Hettner, Geschichte der Deutschen Literatur im 18. Jahrhundert. Braunschweig 1869.
„ Bilder aus der deutschen Sturm- und Drangperiode (=Westermanns Monatshefte Bd. 21) 1866
F. M. Klingers Theater, Königsberg 1815.
F. M. Klinger, Otto (= Deutsche Literaturdenkmäler des 18. Jahrhunderts von Bernhard Seuffert. Heilbronn 1881.
August Koberstein, Geschichte der deutschen National-Literatur, 5 Aufl. von Carl Bartsch, Leipzig 1873.

A. Köster, Die allgemeinen Tendenzen der Geniebewegung. Leipzig 1912.

⁘ **(Louis Sebastian Mercier)** Neuer Verſuch üb. die Schauſpielkunſt, aus dem Franzöſiſchen mit einem Anhang aus Goethes Brieftaſche. Leipzig im Schwickertſchen Verlage 1776. (Von Heinrich Leopold Wagner überſetzt.)

⁘ „ Der Dürftige. Aus dem Franzöſiſchen (ohne Verfaſſer). Mannheim bey C. F. Schwan 1772.

⁘ **Jacob Minor,** Johann G. Hamann und ſeine Bedeutung für die Sturm- und Drangperiode. Frankfurt 1881.

⁘ **August Rosikah,** Ueber das Weſen d. Schickſals-Tragödie Programm Königsberg i. Pr. 1891.

⁘ **Marcus Accius Plautus,** Luſtſpiele überſetzt von Georg Guſtav Samuel Köpke. Berlin 1829.

Wilhelm Scherer, Geſchichte der Deutſchen Literatur II. Auflage, Berlin 1908.

Erich Schmidt, Heinrich Leopold Wagner, Goethes Jugendsgenoſſen, Jena 1875.

Erich Schmidt, Leſſing, Geſchichte ſeines Lebens und ſeiner Schriften Berlin 1892.

Wilhelm Schnupp, Die Ueberwindung des Rationalismus in der Dichtkunſt, Programm des alten Gymnaſiums Würzb. 1911.

Dr. M. Spanier, Vom alten und modernen Sturm und Drang (= Fragen des öffentlichen Lebens Heft 8) Berlin 1896.

A. F. C. Vilmar, Die Genieperiode, Marburg und Leipzig 1872.

Wilhelm Wackernagel, Geſchichte der Deutſchen Literatur, 2. Aufl. Baſel 1894,

⁘ **E. Walther,** Der Einfluß Shakespeares auf die Sturm- u. Drangperiode, Programm Chemnitz 1890.

⁘ **Eugen Wolf,** Die Sturm- und Drangkomödie und ihre fremden Vorbilder (= Zeitſchrift für vergleichen Literaturgeſchichte und R. L., Neue Folge 1878.)

⁘ **Joseph Zorn,** Die Motive der Sturm- und Drangdramatiker. Inaugural-Diſſ. Bonn 1909.

Dem Gedächtnis meines Großvaters.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41549801_0078

Einleitung.

Ein ſelten formuliertes, faſt ſtets aber anerkanntes Prinzip der Literaturbetrachtung räumt dem Drama den erſten Rang unter den Dichtungsarten ein. Dieſes Prinzip iſt allerdings mehr eine gefühlsmäßig begründete ſtillſchweigende Konvenienz, als eine begriffliche Erkenntnis; daher iſt von einer ſyſtematiſchen Begründung und Diskutierung desſelben nur ſehr ſelten die Rede. Jedoch ſind zum mindeſten einige der hierhin wirkenden Gründe ohne weiteres klar erkennbar Zunächſt die äußerlichen, d. h. die, die nicht auf das Dasein (in ſich) des poetiſchen Kunſtwerkes, ſondern auf ſeine Wirkung gehen. Hier iſt klar, daß die dramatiſche Poeſie der epiſchen gegenüber eine erheblich größere Wirkungsintenſität beſitzt (die Lyrik kann für unſeren Vergleich außer Acht bleiben; ſie hat völlig andere Wirkungsziele). Dieſe größere Wirkungsſtärke, reſultierend aus der dramatiſchen Konzentration, aus der Unmittelbarkeit und Gegenwärtigkeit, mit der der Verlauf der Handlung dem Leſer entgegentritt (wogegen die Epik die Begebenheiten erſt aus zweiter Hand darbietet), und endlich nicht zuletzt aus der Möglichkeit der direkten ſinnlichen Anſchauung auf der Bühne iſt ohne Zweifel das ſtärkſte Motiv für die Bevorzugung und höhere Wertung des Dramas Beſonders für literariſche Epochen die, revolutionär geſinnt, Altes nicht nur in der Kunſt, ſondern auch im Leben umſtoßen wollen und ſomit auf intenſivſte Wirkung angewieſen ſind, liegt die Vorliebe für das Drama, und zwar in ſeiner wirkungskräftigſten Geſtalt, als theatraliſch dargeſtelltes, nicht etwa Leſedrama, ſehr nahe. So war für die literariſchen Revolutionäre kat'exochen, für die deutſchen Stürmer und Dränger, die dramatiſche Poeſie die weitaus wichtigſte, und zwar vor allem eben aus dem benannten Grunde der größeren Wirkungsmöglichkeit (wozu allerdings noch andere weiter zu beſprechende Gründe traten). Der Apostel des Sturm und Dranges Hamann beſonders ſah das Drama als ein „bequemes und vorteilhaftes Werkzeug der öffentlichen Erziehung" an. 1)

Außer dem beſprochenen, äußerlichen Grunde ſind aber auch Gründe, die in der Art des Dramatiſchen an ſich enthalten ſind, in hohem Grade wirkſam. Das Drama enthält prinzipiell nur Handlung. Es iſt jedoch nicht eine gradlinig verlaufende Aktion, für ein Drama ausreichend, ſondern

1) Guſtav Keckeis a. a. O. S. 8. — Jacob Minor, Hamann und ſeine Bedeutung für die Sturm- und Drangperiode S. 21 ff.

dieses benötigt Handlung und Gegenhandlung, die ſich wechſelſeitig beeinfluſſen und überhaupt erſt hervorrufen. Daraus ergibt ſich für den Dichter — bei ſtrengſter Erfüllung der dramatiſchen Forderung — die Nötigung, nicht ſein Intereſſe einſeitig einer Perſon ſeines Werkes zuzuwenden, ſondern die Träger der Handlung und der Gegenhandlung in gleicher Weiſe aus ihrem Weſen heraus konsequent zu motivieren. Eine unabweisbare endliche Konſequenz dieſer dramatiſchen Forderung iſt die Tragödie im Hebbel'ſchen Sinn. Hier werden Held und Gegenheld nicht nur aus ſich heraus motiviert, ſondern aus einem methaphyſiſchen Geſetz der Welt. Für den Dichter exiſtiert nicht mehr die Subſtituierung unter eine ſeiner Perſonen, ſondern das wichtige für ihn iſt das Gefühl des in der Welt aller Orten latenten (tragiſchen) Gegenſatzes. Damit iſt das, was dem Kunſtwerk die höchſte Vollendung gibt, die Objektivierung, gegeben. Es liegt auf der Hand, daß eine derartig dramatiſch antipodiſch geführte Kompoſition auch im Roman (wie im Epos überhaupt) möglich iſt. Aber dem Weſen des Romans entſpricht ſie nicht. Denn er bietet vielmehr die Möglichkeit, einen Helden durch einen Komplex von Schickſalen hindurchzuführen (etwa auch durch ein Milieu) ohne daß dieſe zur Erreichung einer epiſchen Einheit notwendig auf *einen* Urgrund zurückgeführt werden müßten. Das Drama jedoch erfordert die *grundſätzliche* Antitheſe. Und künſtleriſche Formerfüllung iſt nicht, nur ein der gewählten Form Widerſprechendes zu vermeiden, ſondern für das Auszudrückende die Form zu wählen, welche nur dieſes und nichts irgendwie anders Geartetes zu geſtalten erlaubt.

Der gegebene Inhalt für den Roman iſt daher im Gegenſatz zu dieſer objektiven Art eine subjektive Problemſtellung. Hier iſt der Dichter imſtande „confeſſions" zu ſchreiben, ſich, ſeine Leiden, ſeine Gefühle auszuſprechen; ſein handelndes und leidendes Ich monologiſch einer Welt entgegenzuſetzen, die er aber in ihren Fundamenten nicht bloßzulegen braucht, da ſie ja überhaupt nicht Selbſtzweck iſt, ſondern nur als hemmendes oder förderndes Element dem allein wichtigen Ich gegenüber in Betracht kommt. Epochen des Subjektivismus, wie die Romantik, haben daher auch — wenn ſie zu theoretiſchem Denken geneigt und befähigt waren, wie eben dieſe — den Roman als ihre Kunſtform erkannt. Oder ſie haben, wie der Sturm und Drang, aus ſekundären Gründen, wie dem der intenſiveren Wirkungsmöglichkeit, das Drama bevorzugend, die Grenzen der Gattungen verkannt und eigenartige, der Unterſuchung würdige Zwittergebilde geſchaffen; wozu für gerade dieſen die Verführung noch in einem anderen, zwar inneren, aber trotzdem in gewiſſer Hinſicht ſekundärem Motiv lag. Es war dies die damals durchaus beherr-

ſchende Sehnſucht nach Handlung und großen Ereigniſſen 2) Daß dieſe naturgemäß im Drama geeigneter erfüllt werden konnte als in der Epik, liegt auf der Hand.

Der Fehler eines unverzeihlichen Doktrinarismus wäre es indeſſen, von heute gewonnenen Geſichtspunkten aus Früheres beurteilen zu wollen. Selbſt daß der ſubjektiviſtiſche Sturm und Drang die Grenzen der Gattungen verkannt habe, iſt wohl bereits zu viel geſagt. Denn dieſe Gattungen ſind ja erſt Produkte der vor ſich gegangenen Entwicklung. Ein ſehr weiter Weg führt von dem, was etwa das frühe Mittelalter dramatiſch nannte, von Faſtnachtspoſſen, die nicht mehr als die ſinnfällige Darſtellung eines vereinzelten, merkwürdigen oder komiſchen Vorganges bedeuteten 3), über die Haupt- und Staatsaktionen, in denen ebenfalls die ſinnfällige Darſtellung eines Vorganges das weſentliche war, zum modernen Drama. Das bedeutſame an dieſem Weg iſt eine vollſtändige Umwandlung deſſen, auf das man das Hauptgewicht legt. Während früher die Handlung, das rein Pragmatiſche, im allgemeinen Mittelpunkt des Intereſſes ſtand, erfolgte eine fortſchreitende Vergeiſtigung, und damit das Auftreten und die allmählich ſich ſteigernde Accentuierung eines Neuen, des ideellen Motives des Konflikts. Die logiſch notwendige Konſequenz dieſer Entwicklung zur fortſchreitenden Entäußerlichung des Dramas iſt in unſeren Tagen erfolgt; Kunſtwerke, wie gewiſſe Dramen Maurice Maeterlincks, Ibsens und Strindbergs verzichten in einem Grade auf äußere Handlung, der kaum wird überboten werden können.

Bei Betrachtung dieſer Entwickelung würde es wohl als ein Bedürfnis erſcheinen, einmal in hiſtoriſcher Aufreihung die Weſenszüge des Phänomens „Drama“ für die einzelnen Epochen feſtzulegen.

An der Schwelle der modernen Literatur ſteht für Deutſchland der Sturm und Drang. Auch in unſer Frage darf man mit Recht dieſe Zeit zum Ausgangspunkt einer etwaigen Unterſuchung machen. Dies umſomehr, als der Sturm und Drang und ſeine unmittelbaren Vorgänger (neben lyriſcher) faſt ausſchließlich die dramatiſche Produktion pflegte, und die Fragen nach Art und Weſen des Dramas damals

2) Vgl. Hermann Hettner, Geſchichte der Deutſchen Litteratur im 18. Jahrhundert III 1 S. 90, „Die Bühne, als die gefeierte Phantaſiewelt, ſchien als die rettende Zuflucht gegen alle Widerwärtigkeiten und Bedrückungen des Lebens, als der einzige Ort, wo der ungenügſame Wunſch, alle Szenen des Menſchenlebens ſelbſt zu durchleben, Befriedigung finden könnte“.

3) Vgl. Wilhelm Creizenach. Geſchichte des neueren Dramas. 2. Aufl. Halle 1911. 1. Band, 6. Buch.

auf das regſte diskutiert wurden Die vorliegende Arbeit will daher verſuchen, in Anſehung von Jacob Michael Reinhold Lenz einen Beitrag zur Definition des Sturm- und Drangdramas zu geben.

Gerade Lenz hat ſelbſt verſucht, für ſich und ſeine Genoſſen einen Kanon aufzuſtellen, indem er 1774 die ‚Anmerkungen übers Theater' als Anhang zu ſeiner Ueberſetzung von Shakespeare „loves labour loſt' herausgab Aber dies wird dem Hiſtoriker weniger dienen als man annehmen mag. Denn erſtlich iſt zu bedenken, daß. was der Dichter Lenz hier formulierte, vorwiegend gefühlsmäßige Erkenntniſſe waren, weshalb ſich ſehr leicht Worte einſtellen konnten, die in ihrer Bedeutung teils enger, teils weiter griffen, als das Fühlen und Wollen. das den Autor erfüllte Und zum andern werden — abgeſehen überhaupt von dem gewollt abrupt — fragmentariſchen der „Anmerkungen" — gerade die Prinzipien, die am tiefinnerſten im Weſen Lenzens wurzelten und daher den beſtimmendſten Einfluß ausübten, ihm ſelbſt garnicht oder nur ſehr unvollkommen ins Bewußtſein getreten ſein. Denn da ſie ſo mit ſeinem ganzen Ich verwachſen waren, daß abweichend denken ihm überhaupt nicht möglich ſein konnte, ſo mußte die Möglichkeit der Vergleichung der eigenen Anſicht mit ihrem Gegenteil und damit der (zur begrifflich klaren Erfaſſung notwendigen) Abgrenzung und Definition ihm fehlen. Grade die ureigenſtenſten Dinge alſo mußten — als etwas ganz ſelbſtverſtändliches — von ſeiner Betrachtung ausgeſchloſſen bleiben.

Reinhold Lenz iſt in der modernen Literaturgeſchichte ſehr häufig zum Vorwurf eingehender Studien gemacht worden. Zahlreiche Schriften über ihn ſind ſeit 1828, als Ludwig Tieck die erſte Ausgabe ſeiner Schriften veranſtaltete, erſchienen, ſodaß es wenig Sinn hätte, ſie alle hier aufzuführen. Von neueren Arbeiten erwähne ich vorläufig die von Roſanow 4), von Keckeis 5), von Stammler 6), Oscar Gluth 7), ſowie die

4) M. N. Rosanow, Jacob Michael Reinhold Lenz, deutſch von Carl v. Gütſchow. Leipzig 1909.

5) Guſtav Keckeis, Dramaturgiſche Probleme im Sturm und Drang. Berner Inaugural-Diſſ. 1907 (Bd. 11 der Unterſuchungen zur neueren Sprache und Literaturgeſchichte. Bern. Franke).

6) Wolfgang Stammler „Der Hofmeiſter", Inaugural-Diſſ Halle 1908.

7) Oscar Gluth, Lenz als Dramatiker, Inaugural-Diſſ. München 1912.

älteren und jüngeren Veröffentlichungen von Erich Schmidt 8). Die Werke Lenzens ſind inzwiſchen nachdem ſie jahrzehntelang auf die überaus lückenhafte Tieck'ſche Ausgabe 9) und die einzelnen Publikationen Edward Dorer-Egloffs 10) und Karl Weinholds 11) verſtreut waren in zwei Ausgaben 12) annähernd vollſtändig zugänglich geworden. (Ich zitiere im folgenden, wo nicht anders vermerkt, nach der Ausgabe von Franz Blei).

Keine der genannten Veröffentlichungen bietet eine wirkliche konſequent durchgeführte Darſtellung ſeiner Dramatik aus ihrem Grundcharakter heraus. Keckeis, der ſich ſpeziell mit der Frage nach Lenzens dramaturgiſchen Anſchauungen beſchäftigt, hält ſich allein an Lenzens „Anmerkungen" und kann daher die Dramatik nur inſoweit berühren, als ſie etwas vom Dichter bewußt Geformtes war; gibt aber auch hier nur die Silhouette allgemeinſter Grundgedanken Stammlers Mographie über den „Hofmeiſter" trägt ebenfalls zur Klärung unſerer Frage nichts bei, da die Arbeit — deren Wert wohl in der Vergleichung des Werkes in ſeinen zwei Faſſungen mit der Schroeder'ſchen Bühnenbearbeitung liegt — bei Herbeiziehung zahlloſer, oft ganz unbeträchtlicher Analogien der tieferen Analyſe völlig entbehrt und reich an ſachlichen Irrtümern iſt 13). Außerdem ſcheint mir, was das weſentlichſte iſt, Stammlers rein ditaktiſche Auffaſſung der Lenz'ſchen Komödie unhaltbar worüber im folgenden zu ſprechen ſein wird. Was nun endlich Roſanows Werk betrifft, ſo beſchränkt es

8) Erich Schmidt, Lenziana Sitzungsber. Kgl. Akad. d. Wiſſ. Berlin 1901. „Verteidigung des Herrn Wieland gegen die Wolken", Berlin, Behr 1902.
Jacob Michael Reinhold Lenz „Pandaemonium Germanicum" Berlin 1896.
Lenz und Klinger, Berlin Weidmann 1878.

9) Geſammelte Schriften von J. M. R. Lenz, ed. Ludwig Tieck. Berlin Reimer 1828. (Ueber die Lücken ſiehe Dorer-Egloff S. 1—20),

10) Edward Dorer-Egloff, J. M. R. Lenz und ſeine Schriften Baden 1857.

11) Dramatiſcher Nachlaß von J. M. R. Lenz, Frankfurt 1884.
Die ſizilianiſche Vesper, Breslau 1887.
Goethe-Jahrbuch 1889 (Lenz Poet)
Gedichte von J. M. R. Lenz, Berlin 1891.

12) Jakob Michael Reinhold Lenz, Geſammelte Schriften ed. Franz Blei München und Leipzig 1909 ff. (ſiehe hierzu Edward Schroeder, Göttinger gelehrte Anzeigen Juni 1909 S. 35 ff. Die eingehend von Schroeder erörterten Mängel der Blei'ſchen Ausgabe, denen in den von Schroeder nicht behandelten Bänden noch manch andere anzufügen wären, beeinträchtigen die Brauchbarkeit für unſeren Zweck nur unweſentlich, da es hier weniger auf die Details als auf die großen geiſtigen Zuſammenhänge ankommt.

13) Man vgl. z. B. Stammler a. a. O. S. 20 Zeile 1—3 mit der völlig mißverſtandenen Stelle bei Lenz a. a. O. 1, 244.

ſich durchaus auf Inhaltsangaben der Dramen nebſt einigen kritiſchen Seitenblicken, unterläßt aber, da ohne einheitliche Frageſtellung, eine ſyſtematiſche Darſtellung vollkommen. Dass die kurzen Veröffentlichungen Erich Schmidts nichts Endgültiges bieten wollen, geht aus deſſen eigenen Worten hervor, daß er ſich zu geeigneter Zeit der darſtellenden Verarbeitung des über Lenz geſammelten Materials widmen wolle „um durch Analyſe ſeiner Schöpfungen und Entwürfe vor allem zu erklären, was um 1775 wirklich ſo originell und neu war . . . daß ein Clavigo daneben konventionell erſcheinen mochte“ 14). Erich Schmidts hier ausgedrückter Wunſch bleibt auch heute noch zu erfüllen, ſodaß eine fernere Beſchäftigung mit Lenz — trotz aller bisherigen Arbeiten — einer Rechtfertigung nicht bedarf.

Vor allem zwei Punkte ſind von abſolut ausſchlaggebender Bedeutung für die angeſtrebte Charakteriſtik der dramatiſchen Art Lenzens, wie jedes Dichters überhaupt: Welches Problem liegt ſeiner Dramatik zugrunde, und iſt dieſes Problem in allen Werken ein einheitliches? Welche Bedeutung hat die Art ſeines Problems für die Art ſeiner dramatiſchen Handlung und Perſonenzeichnung?

Die Beantwortung dieſer Fragen zu verſuchen, iſt die Aufgabe der folgenden Unterſuchung.

14) Erich Schmidt Lenziana a. a. O. S, 991.

Erſtes Kapitel.

Die Jugendwerke.

Für die Frage nach dem dramatiſchen Problem in Lenzens Produktion wird man die Arbeiten, die der junge Dichter vor ſeinem Straßburger Aufenthalt, alſo in den Jahren 1765 bis 1772 ſchrieb, außer Betrachtung laſſen dürfen. In dieſe Periode fällt nur ein dramatiſches Werk, „Der verwundete Bräutigam" (1765) 15) 16). Dieſe Arbeit kann ſchon deshalb für uns nur unweſentlich ſein, weil man bei einem Fünfzehnjährigen von einer Produktion von innen heraus unmöglich wird reden können. So iſt denn auch dieſes Stückchen eine Gelegenheitsarbeit, deren Vorwurf dem jungen Dichter von außen her angewieſen wurde durch die zufälligen Lebensumſtände des Barons Igelſtröm auf Moiſeküll, zu deſſen Hochzeit das Stück geſchrieben wurde. Gruppes 17) Lobrede auf das Werk wird man nur mit Skepſis leſen und wohl mit Erich Schmidt 18) der Meinung ſein, daß die Technik — die zweifellos ein ſtarkes Talent verrät — aus fleißiger Lektüre der landläufigen franzöſiſchen Komödien hervorgegangen iſt. Das einzige, was mir für die Beurteilung des ſpäteren Dichters Lenz am verwundeten Bräutigam nicht unwichtig zu ſein ſcheint, iſt der von Erich Schmidt erwähnte, nicht recht durch die Gelegenheit motivierte Ernſt der Auffaſſung, in noch höherem Grade jedoch die Ausgeſtaltung des Dieners Tigras, der im Stück nicht mehr der nur rachſüchtige Bediente der wirklichen Begebenheit iſt, ſondern ein Mann von leichter Erregbarkeit, der einen Angriff des Herrn auf ſeine Menſchenehre nicht ertragen kann und keinen anderen Unterſchied zwiſchen Herr und Diener anerkennt, als den, daß der eine zufällig reich iſt, der andere (im Augenblick) nicht 19). Dieſe Betonung der Menſchenwürde und Gleichheit, des ſozialen Gedankens, ſcheint mir erwähnenswert, weil ich glaube, daß ſich hier in dunkler Weiſe etwas ankündigt, daß ſpäter von grundlegender Bedeutung für Lenz' Dichtung wird. Merkwürdig genug mag dieſe Objektivität des frühreifen Dichters auf die adligen Beſteller der Komödie wohl gewirkt haben.

15) Franz Blei, Lenz geſ. Schr. I S. 463 ff.

16) Roſanow a. a. O. S. 42.

17) O. F. Gruppe, Reinhold Lenz Leben und Werke. Berlin 1861. S. 245.

18) Erich Schmidt, Lenz und Klinger S. 5.

19) Lenz, geſ. Schr. a. a. O. I S. 474.

Das Jugendwerk, das auf den „verwundeten Bräutigam" folgte, eine bibliſche Tragödie „Dina" können wir völlig übergehen, da das Stück ja nicht erhalten iſt und der von Roſanow als Inhaltsangabe zitierte Brief des Dr Dumpf 20) keine greifbare Vorſtellung geben kann Der Stoff mag dem Dichter wohl aus der Beſchäftigung mit Klopſtock und der ganzen theologiſchen Atmosphäre des Vaterhauſes erwachſen ſein.

Die epiſchen und lyriſchen Dichtungen der Zeit in Livland und Königsberg ſind für uns nur darin bemerkenswert, daß aus ihnen wie aus den gleichzeitigen Briefen des Dichters eine tiefeingewurzelte Melancholie zu Tage tritt, deren Begünſtigung und Verſchärfung durch den damaligen allgemeinen und großen Erfolg Youngs, des Dichters der „Nachtgedanken", Roſanow ſcharf hervorhebt 21).

Ebenſowenig, wie aus den frühen Jugendwerken, erfahren wir für unſere Frage aus den Lenz'ſchen Bearbeitungen fremder Dichtungen. Hier haben an erſter Stelle die Ueberarbeitungen der 5 Komödien des Plautus 22) zu ſtehen, die 1774 durch Vermittelung Goethes anonym bei Weygand in Leipzig erſchienen. Es ſind die Komödien „das Väterchen" (Asinaria), „die Ausſteuer" (Aulularia), „die Entführungen" (Miles gloriosus), „die Buhlſchweſter" (Truculentus), und „die Türkensklavin" (Curculio).

Dieſe Plautiniſchen Arbeiten Lenzens ſind deshalb unverwertbar, für die Erkenntnis eines ſpezifiſch Lenziſchen dramatiſchen Problems, weil der Dichter hier nirgends die von Plautus übernommenen Handlungsverläufe und ſomit die dramatiſchen Motive antaſtet. Lenz' Stellung zu ſeinem Original kennzeichnen in Bezug auf alle 5 bearbeiteten Komödien die Worte Roſanows: „Lenz folgt dem Plautus Akt für Akt, Szene für Szene und überträgt . . . . Satz für Satz ins Deutſche, ſtellt ſich aber dabei die Aufgabe, alle ſpeziell römiſchen Züge . . . . auszumerzen und ſie durch entſprechende deutſche zu erſetzen." Der Weg, auf dem dieſe Verdeutſchung — im weitgreifendſten Sinne des Wortes — vor ſich ging, iſt uns für den „Glorioſus" und den „Truculentus" bezeichnet durch die Manuskript gebliebenen, von Weinhold 23) mitgeteilten erſten Bearbeitungen dieſer beiden Komödien, die in der Beibehaltung der lateiniſchen Namen und Heranziehung römiſch-antiker Sitten und Verhältniſſe Goethes

20) Roſanow a. a. O. S. 47.

21) Roſanow a. a. O. S. 59.

22) Lenz, Geſ. Schr. II S. 1—224 — sc. Roſanow a. a. O. S. 186 f.

23) Weinhold, Lenz' dramatiſcher Nachlaß S. 30 ff. S. 77 ff.

Forderung 24): „keine Singularität ohne Zweck. Das ist, was gegen die lateinischen Namen spricht" noch nicht erfüllen. mmerhin sind aber auch die zweiten Bearbeitungen, was das Motiv und die Führung der Handlung betrifft, nicht weiter von Plautus entfernt als diese ersteren. Dagegen besitzen wir zu der „Aulularia", deren Original-Plautinischer Schluß nicht erhalten ist 25), den begonnenen Versuch einer zweiten Bearbeitung 26), der mit der Handlung und der Stellung der Personen dem Original gegenüber ganz frei schaltet, ohne jedoch daß bei der Kürze des Fragments zu erkennen wäre, wie der umändernde Dichter sich die Fortführung gedacht habe.

Sowenig wir also Abweichungen von den Originalen haben, die wir immer in Absicht des dramatischen Problems — als Lenzische specifica benutzen können, sowenig bieten die 5 Bearbeitungen eine in sich zusammenhängende Gestaltung verwandter oder etwa gar eines einheitlichen dramatischen Motivs. Es ist also auch nicht festzustellen, daß es etwa ein von Plautus behandeltes Problem gewesen sei, in das Lenz sich eingefühlt habe, und wodurch er zur Aufnahme der Bearbeitung veranlaßt worden sei. Sondern wie unter einander verschieden, stehen die Motive der Lenz'schen Plautuskomödien auch seinen eigenen dramatischen Motiven fremd gegenüber. Nicht vom Problem aus hat Lenz den Zugang zu Plautus gefunden, sondern, wie er selbst hervorhebt, war es die ganze Art des antiken Dichters, die treffende, aber wie Lenz 27) meint, doch weichherzige Ironie, die zwingende Komik seiner Figuren und vor allem die knappe und manchmal bis zur Karikatur sichere Charakteristik, die Lenz mit seiner ganz verwandten, schon von Hettner 28) mit Recht betonten Begabung für groteske Komik zu einem Verkünder des Plautus machte.

Ganz Gleichartiges, wie über Lenz' Stellung zu seinen Plautinischen Vorlagen muß über seine Bearbeitung Shakespearescher Dramen gesagt werden. Weder die 1774 unter dem Titel „Amor vincit omnia" 29) erschienene Uebersetzung von „loves labour lost", noch die recht hastige, exzerpten-

24) Goethes Brief an Salzmann über Lenzens Plautinische Komödien vom 6. März 1773 (Stöber, der Aktuar Salzmann S. 55)

25) Lustspiele des Marcus Accius Plautus ed. Köpke, Berlin 1809 I S. 1—80. Plautus erhaltener Text bis 5. Akt 3. Auftritt Vers 827. Schluß nach nicht zweifelloser Ueberlieferung.

26) Weinhold, Lenz' dramatischer Nachlaß S. 21 ff.

27) Weinhold, Lenz' Dramatischer Nachlaß S. 19. — Verteidigung der Verteidigung des Uebersetzers der Lustspiele.

28) Hermann Hettner. Geschichte der deutschen Literatur im XVIII. Jrhdt. Braunschweig 1869. III 1.

29) Lenz Ges. Schr. a. a. O. I. S. 257.

ähnliche Bearbeitung des „Coriolan“ 30), die Lenz als Manuskript für den Großherzog von Weimar anfertigte 31), weiſen irgend welche Veränderungen der dramatiſchen Baſis gegen das Original auf Die für Lenz' Beurteilung nicht unwichtigen Abweichungen im Detail, beſonders im ſprachlichen Ausdruck, ſind in eingehenden Studien 32) behandelt worden; auf ſie einzugehen, geht über Rahmen und Zweck dieſer Arbeit hinaus.

Man wird Roſanow 33) zugeben können, daß Lenz' Wahl von „loves labour loſt“ erklärlich wird, da in dieſer Komödie das Streben nach Natürlichkeit und jugendlichem Genuß, die Verhöhnung geſchraubter Bücherweisheit ihren Ausdruck findet. Ebenſo liegt das Motiv für Lenz Intereſſe am Coriolan klar, denn der Held dieſer Tragödie iſt die ſicherſte und kraftvollſte Verkörperung des damaligen Zeitideals, des „Kerls“. Aber dies verbindet die beiden Werke nicht mit Lenz ſpeziell, es verbindet ſie mit dem ganzen Sturm und Drang. Ueber dieſe allgemeinere Verwandtſchaft hinaus ſteht Lenz' Arbeit an dieſem Shakespeareſchen Motiven in keinem engeren Konnex mit dem dramatiſchen Problem ſeiner eigenen, nun folgenden Werke Es iſt auch hier, wie bei Plautus, viel mehr die Begeiſterung für den ganzen Shakespeare. die Lenz zu den Bearbeitungen veranlaßte, als eine intenſive und naturnotwendige Subſtituierung des eigenen Ichs unter das betreffende Shakespeareſche Motiv.

30) Lenz Geſ. Schr. a. a. O. III. S. 411.

31) Roſanow a. a. O. S. 179.

32) Roſanow a. a. O. S. 176 u. 179. — Rauch, Lenz und Shakespeare. — Clarke Zeitſchr. f. vergleich. Lit. Geſch. 10.

33) Roſanow a. a. O. S. 175.

Zweites Kapitel.

Das Problem in objektiver, ſozialkritiſcher Formulierung.

Der Hofmeiſter.

Nach einer recht unwahrſcheinlichen Mitteilung des geheimnisvollen „Lenzforſchers“ P. Th. Falk 34) hat Lenz ſchon im Jahre 1770 in Königsberg ein „vaterländiſches Stück wie der verwundete Bräutigam“, betitelt „Der Hofmeiſter“, vollendet. Es iſt müßige Gedankenarbeit, ſich in Vermutungen zu ergehen, ob dieſes „Jugendwerk“ „ſchon in der von Shakespeare genommenen Technik geſchrieben“ 35) war oder nicht, da man auf die Verſicherung Falcks allein die Exiſtenz dieſes Werkes beſtenfalls als höchſt problematiſch bezeichnen darf 36). Weitere Nachrichten über dasſelbe exiſtieren aber zurzeit nicht.

Genau wiſſen wir, daß im Laufe des Jahres 1772 das Werk ſich der „Zeitigung“ 37) (nicht der Umarbeitung, worauf auch Edward Schroeder 38) hinweiſt) näherte. Im November 1772 endlich abgeſchloſſen, wurde es von Lenz, der ſich in Gefolgſchaft der Herren von Kleiſt in Landau aufhalten mußte, an den Straßburger Aktuar Salzmann überſandt 39). Im

34) (Nach Stammler a. a O. S. 118 Anm. 7) Falck. Dünazeitung Riga 1891 No. 111—115 (Brief an Oldekop vom 18. September 1770).

35) Stammler a. a. O. S. 3.

36) Edward Schroeder, Göttinger gelehrte Anzeigen 1909 S. 448 ff. lehnt gegen Stammler die Annahme einer ſolchen Jugendfaſſung mit Schärfe ab; da die ſtützende Notiz Falcks ebenſo wie deſſen ſonſtige Mitteilungen eine Fälſchung ſei. Da Falcks Organ, die Dünazeitung, mir auf keiner deutſchen Bibliothek zugänglich war, muß ich den Verſuch einer Nachprüfung unterlaſſen, was wohl um ſo eher wird zu dulden ſein, als nach Schroeders vernichtender Kritik Falcks ein weiteres Eingehen auf deſſen „Forſchungen“ fragwürdiges Bemühen bliebe; sc. Edward Schroeder. Die Seſenheimer Gedichte von Goethe und Lenz nebſt einem Exkurs (=Nachrichten der Königlichen Ges. d. Wiſſenſchaften Göttingen 1905 S. 98 ff.) Schroeder (Gelehrte Anzeigen) nennt es „eine Forderung wiſſenſchaftlicher Reinlichkeit und literariſcher Hygiene, die von Falck ausgegangenen Mitteilungen jeder Art aus dem Beſtand unſerer literariſchen Urkunden auszuſcheiden. — Vgl. auch über Falck Jegor v. Sivers, Balt. Monatsſchr. 1879 Bd. 26 S. 327—65.

37) Auguſt Stöber, der Dichter Lenz und Friederike von Seſenheim S. 52 Brief an Salzmannn vom 23. Juni 1772.

38) Edward Schroeder, G. G. A. a. a. O.

39) Auguſt Stöber a. a. O. S. 68, Brief an Salzmann ohne Datum aus Landau.

Jahre 1774 erſchien dann das Werk als Komödie (vorher nannte es der Dichter Trauerſpiel) bei Weygandt in Leipzig zur Oſtermeſſe im Druck

Auch die von der gedruckten Faſſung in manchem abweichende Geſtalt von 1772 iſt uns erhalten da ſie mit Sicherheit mit dem im Beſitz der Königlichen Bibliothek in Berlin befindlichen Manuskript 40) Lenzens identifiziert werden darf.

Der Hofmeiſter iſt das literarhiſtoriſch am eingehendſten behandelte Werk Lenzens, obſchon ſein künſtleriſcher Wert keinesfalls dem der „Soldaten" unſeres Dichters die Wage hält, und die Benutzung für Biographiſches faſt nicht verſucht worden iſt. Trotz dieſer eingehenden Behandlung aber haben ſich m. E. in Hinſicht auf die Erkenntnis der dichteriſchen Abſicht die ſchwerſten Verkennungen von Kritiker zu Kritiker vererbt.

Was das geiſtige Motiv des „Hofmeiſter" ſei, beantworten alle neueren Behandler des Werkes in ganz verwandter Weiſe. Erich Schmidt 41) meint, Lenz habe, in didaktiſcher Abſicht, das Malhonnête, das Gefährliche des Hofmeiſtertums darſtellen wollen, als „tendenziöſe Illuſtration" zu einem „Lehrſatz und Reformplan". Ebenſo Roſanow 42), der, den Hofmeiſter mit den Soldaten als ſoziale Dramen zuſammenfaſſend, beide Werke als tendenziöſe Polemik auffaßt. Im Sinne Diderots und Merciers ziehe Lenz hier gegen einen Mangel der damaligen Geſellſchaftsordnung zu Felde, um Abhilfe zu ſchaffen Und nun gar Stammler 43) dem „der Hofmeiſter erwachſen iſt aus den pädagogiſchen Tendenzen der Zeit."

Allen dieſen Kritiken, denen ad libitum viele andere angereiht werden könnten, iſt alſo gemeinſam die abſolute Hervorkehrung einer rein didaktiſchen, dozierenden Auffaſſung. Das Stück iſt geſchrieben zur Exemplifizierung des ſimplen Satzes, daß die Erziehung durch Hofmeiſter ſchädlich, unnütz und gefährlich ſei; und ſo wundert ſich auch Erich Schmidt, „welch ein Apparat beleidigender Unſittlichkeit arbeiten muß, damit zum Schluß als winziges Mäuslein eine ſo dürftige praktiſche Vorſchrift hervorkriechen möge". 44)

Wird das Problem ſo gefaßt, Gefahren der „vorteilhaften Erziehung junger Frauenzimmer durch Hofmeiſter", „S c h ä n d u n g einer Baroneſſe durch einen bürgerlichen Hofmeiſter" 45), ſo ergibt ſich natürlich mit Notwendigkeit die

40) Stammler a. a. O. Beilage I. (Kollation der Berl. Hs. und des Druckes von 1774.
41) Erich Schmidt, Lenz und Klinger S. 27.
42) Roſanow a. a. O. S. 194.
43) Stammler a. a. O. S. 12.
44) Erich Schmidt a. a. O. S. 35.
45) Arthur Eloeſſer, Das bürgerliche Drama. Berlin 1898 S. 128

Deutung Läuffers, des Hofmeiſters als eines „leichtſinnigen Taugenichts“ (Stammler). Läuffer iſt dann das abſchreckende Beiſpiel eines Hofmeiſters, nicht an ſich als Perſönlichkeit wichtig, ſondern nur als das Schickſal, das die „Baronesse“ Guſtchen vernichtet. Demgemäß wäre Guſtchen die Hauptperſon des Stückes. wie es z. B. Franz Hedicke 46) ausſpricht. Läuffer ſinkt zu einem an ſich ſo gleichgültigen Mittel zum Zweck herab, daß Oscar Gluth 47) es ſogar tadeln zu müſſen glaubt, daß Lenz „infolge ſeiner verderblichen Neigung zum Erzählen“ „auch das Schickſal der Nebenperſonen ganz zu geben ſucht“. Als ſolche „Nebenperſonen“ macht Gluth namhaft: Pätus. Läuffer, die alte Marthe, den alten Pätus.

Bleiben wir vorläufig bei dieſer eben ſkizzierten Auffaſſung des „Hofmeiſters“, ſo findet man keine Erwiderung, wenn Friedrich Hebbel 48) gegen Lenz den Einwand macht, die Verführung Guſtchens durch Läuffer beſage nichts für und nichts gegen die Inſtitution des Hofmeiſtertums. In der Tat hat Lenz, wenn er das Drama wirklich als Polemik gegen die Privat-Erziehung geſchrieben hat, ſeinen Prozeß zweifellos verloren und Hebbels Argumente beſtänden durchaus zu Recht. Von dieſem Standpunkte aus wäre es ein ganz empfindlicher Mangel, daß Läuffers wirklicher Schüler, Leopold. überhaupt keine Rolle im Stück ſpielt, obſchon doch gerade an ihn die Mängel der Hofmeiſtererziehung hätten gezeigt werden müſſen. Daher iſt es auch eine Deutung von nur ſehr zweifelhafter Berechtigung, den Hofmeiſter des Barons von Seiffenblaſe für den Charakter ſeines Zöglings verantwortlich zu machen und als Parallelfigur zu dem „Taugenichts“ Läuffer anzuſehen 49). Geſetzt, Läuffer ſei der „Taugenichts“, der die adlige Familie des Brotherrn durch nichtswürdige Verführung der Tochter zugrunde zu richten droht, ſo iſt der Zuſammenhang dieſes Vorgehens mit Läuffers Stellung als Hofmeiſter nur dadurch zu gewinnen, daß eben dieſe Hofmeiſterſtellung ihm einen mehr oder weniger bequemen Zugang zu ſeinem Opfer verſchaffte, In keiner Weiſe wird entwickelt, daß das Hofmeiſtertum mehr bedeute, als die Gelegenheit zur Verführung, daß es den Grund der Verführung und des Unheils überhaupt durch ſeine Weſenhaftigkeit darſtelle. Alſo keine Philippika gegen die „Privaterziehung“, ſondern beſtenfalls gegen den Hofmeiſter Läuffer hätten wir, mit der allenfalls ſich ergebenden Moral: ſeid vorſichtig bei der Auswahl Eurer Hofmeiſter.

---

46) Franz Hedicke, Die Technik der dramatiſchen Handlung in F. M. Klingers Jugenddramen. Diſſert. Halle 1911 S. 85.

47) Oscar Gluth, Lenz als Dramatiker. Diſſ. München 1912 S. 28

48) Friedrich Hebbel, Geſammelte Werke, Tagebücher I S. 316.

49) Stammler a. a. O. S. 24.

Jahre 1774 erſchien dann das Werk als Komödie (vorher nannte es der Dichter Trauerſpiel) bei Weygandt in Leipzig zur Oſtermeſſe im Druck

Auch die von der gedruckten Faſſung in manchem abweichende Geſtalt von 1772 iſt uns erhalten da ſie mit Sicherheit mit dem im Beſitz der Königlichen Bibliothek in Berlin befindlichen Manuskript 40) Lenzens identifiziert werden darf.

Der Hofmeiſter iſt das literarhiſtoriſch am eingehendſten behandelte Werk Lenzens, obſchon ſein künſtleriſcher Wert keinesfalls dem der „Soldaten" unſeres Dichters die Wage hält, und die Benutzung für Biographiſches faſt nicht verſucht worden iſt. Trotz dieſer eingehenden Behandlung aber haben ſich m. E. in Hinſicht auf die Erkenntnis der dichteriſchen Abſicht die ſchwerſten Verkennungen von Kritiker zu Kritiker vererbt.

Was das geiſtige Motiv des „Hofmeiſter" ſei, beantworten alle neueren Behandler des Werkes in ganz verwandter Weiſe. Erich Schmidt 41) meint, Lenz habe, in didaktiſcher Abſicht, das Malhonnête. das Gefährliche des Hofmeiſtertums darſtellen wollen, als „tendenziöſe Illuſtration" zu einem „Lehrſatz und Reformplan". Ebenſo Roſanow 42), der, den Hofmeiſter mit den Soldaten als ſoziale Dramen zuſammenfaſſend, beide Werke als tendenziöſe Polemik auffaßt. Im Sinne Diderots und Merciers ziehe Lenz hier gegen einen Mangel der damaligen Geſellſchaftsordnung zu Felde, um Abhilfe zu ſchaffen Und nun gar Stammler 43) dem „der Hofmeiſter erwachſen iſt aus den pädagogiſchen Tendenzen der Zeit."

Allen dieſen Kritiken, denen ad libitum viele andere angereiht werden könnten, iſt alſo gemeinſam die abſolute Hervorkehrung einer rein didaktiſchen, dozierenden Auffaſſung. Das Stück iſt geſchrieben zur Exemplifizierung des ſimplen Satzes, daß die Erziehung durch Hofmeiſter ſchädlich, unnütz und gefährlich ſei; und ſo wundert ſich auch Erich Schmidt, „welch ein Apparat beleidigender Unſittlichkeit arbeiten muß, damit zum Schluß als winziges Mäuslein eine ſo dürftige praktiſche Vorſchrift hervorkriechen möge". 44)

Wird das Problem ſo gefaßt, Gefahren der „vorteilhaften Erziehung junger Frauenzimmer durch Hofmeiſter", „S ch ä n d u n g einer Baroneſſe durch einen bürgerlichen Hofmeiſter" 45), ſo ergibt ſich natürlich mit Notwendigkeit die

40) Stammler a. a. O. Beilage I. (Kollation der Berl. Hs. und des Druckes von 1774.
41) Erich Schmidt, Lenz und Klinger S. 27.
42) Roſanow a. a. O. S. 194.
43) Stammler a. a. O. S. 12.
44) Erich Schmidt a. a. O. S. 35.
45) Arthur Eloeſſer, Das bürgerliche Drama. Berlin 1898 S. 128

Deutung Läuffers, des Hofmeiſters als eines „leichtſinnigen Taugenichts“ (Stammler). Läuffer iſt dann das abſchreckende Beiſpiel eines Hofmeiſters, nicht an ſich als Perſönlichkeit wichtig, ſondern nur als das Schickſal, das die „Baronesse“ Guſtchen vernichtet. Demgemäß wäre Guſtchen die Hauptperſon des Stückes. wie es z. B. Franz Hedicke 46) ausſpricht. Läuffer ſinkt zu einem an ſich ſo gleichgültigen Mittel zum Zweck herab, daß Oscar Gluth 47) es ſogar tadeln zu müſſen glaubt, daß Lenz „infolge ſeiner verderblichen Neigung zum Erzählen“ „auch das Schickſal der Nebenperſonen ganz zu geben ſucht“. Als ſolche „Nebenperſonen“ macht Gluth namhaft: Pätus. Läuffer, die alte Marthe, den alten Pätus.

Bleiben wir vorläufig bei dieſer eben ſkizzierten Auffaſſung des „Hofmeiſters“, ſo findet man keine Erwiderung, wenn Friedrich Hebbel 48) gegen Lenz den Einwand macht, die Verführung Guſtchens durch Läuffer beſage nichts für und nichts gegen die Inſtitution des Hofmeiſtertums. In der Tat hat Lenz, wenn er das Drama wirklich als Polemik gegen die Privat-Erziehung geſchrieben hat, ſeinen Prozeß zweifellos verloren und Hebbels Argumente beſtänden durchaus zu Recht. Von dieſem Standpunkte aus wäre es ein ganz empfindlicher Mangel, daß Läuffers wirklicher Schüler, Leopold, überhaupt keine Rolle im Stück ſpielt, obſchon doch gerade an ihn die Mängel der Hofmeiſtererziehung hätten gezeigt werden müſſen. Daher iſt es auch eine Deutung von nur ſehr zweifelhafter Berechtigung, den Hofmeiſter des Barons von Seiffenblaſe für den Charakter ſeines Zöglings verantwortlich zu machen und als Parallelfigur zu dem „Taugenichts“ Läuffer anzuſehen 49). Geſetzt, Läuffer ſei der „Taugenichts“, der die adlige Familie des Brotherrn durch nichtswürdige Verführung der Tochter zugrunde zu richten droht, ſo iſt der Zuſammenhang dieſes Vorgehens mit Läuffers Stellung als Hofmeiſter nur dadurch zu gewinnen, daß eben dieſe Hofmeiſterſtellung ihm einen mehr oder weniger bequemen Zugang zu ſeinem Opfer verſchaffte, In keiner Weiſe wird entwickelt, daß das Hofmeiſtertum mehr bedeute, als die Gelegenheit zur Verführung, daß es den Grund der Verführung und des Unheils überhaupt durch ſeine Weſenhaftigkeit darſtelle. Alſo keine Philippika gegen die „Privaterziehung“, ſondern beſtenfalls gegen den Hofmeiſter Läuffer hätten wir, mit der allenfalls ſich ergebenden Moral: ſeid vorſichtig bei der Auswahl Eurer Hofmeiſter.

---

46) Franz Hedicke, Die Technik der dramatiſchen Handlung in F. M. Klingers Jugenddramen. Diſſert. Halle 1911 S. 85.

47) Oscar Gluth, Lenz als Dramatiker. Diſſ. München 1912 S. 28

48) Friedrich Hebbel, Geſammelte Werke, Tagebücher I S. 316.

49) Stammler a. a. O. S. 24.

Ich will es vor der Hand dahinſtellen, ob man Lenz ein ſolch unwillkürliches Abirren von ſeinem Ziele in eine Sackgaſſe der banalſten Seichtheit ohne weiteres unterſtellen darf. Die Vermutung gewinnt jedoch an Boden, daß der Dichter möglicherweiſe von ganz anderen Motiven aus zur Konzeption des Werkes gekommen ſei als den angezogenen didaktiſchen.

Die objektive Beurteilung des im „Hofmeiſter" wirklich Gegebenen ſoll uns nun zeigen, worauf es dem Dichter einzig und allein angekommen ſein kann — was das Problem der Komödie iſt.

Dabei iſt klar, daß das in einem Drama zum Ausdruck kommende dichteriſche Problem an das Schickſal der Hauptperſon geknüpft iſt. Es fragt ſich alſo: wer iſt im „Hofmeiſter" die Hauptperſon?

Zur Beantwortung dieſer Frage iſt es jedoch gerade bei unſerem Stück ein weiter Weg. Lenz gibt uns — getreu ſeiner theoretiſchen Forderung — eine Handlungseinheit nicht. Eine große Anzahl von Perſonen wird dargeſtellt, von ihrem Eintritt in das Ganze der Komödie bis zum Abſchluß ihres betreffenden Einzelſchickſales. Dadurch geſchieht es, daß das Stück zwar von einer einheitlichen Grundkonſtellation ausgeht, im Verlauf der vorgeführten Einzelſchickſale aber in einzelne Handlungsfäden ſich teilt. So begleitet Lenz das Schickſal Läuffers bis zu ſeinem Abſchluß, ebenſo das — ſeit dem 3. Akt 2. Szene (Läuffers Flucht) völlig davon getrennte — Guſtchens. Fritz von Berg wird ebenfalls durch ſeine iſoliert verlaufenden Schickſale hindurchgeführt, bis durch das endliche Zuſammentreffen ſeines Fadens mit der Guſtchenhandlung für beide ein abſchließender Knoten erreicht wird.

Wir wollen an der Scheidung in dieſe drei Handlungsfäden feſthalten, die allerdings, wie auch Stammler 50) bemerkt, ſtellenweis' recht geſchickt vom Dichter verknüpft ſind. Aber es kann doch gar keine Rede von der Anſicht Stammlers 51) ſein, daß nach der Lenz'ſchen Theorie „fabula est una, si circa unum sit" 52) die Einheit der Handlung durchgeführt ſei. Hedickes 53) Frage, wer denn dieſer eine ſei, iſt vollauf berechtigt. Der Leſer hat es durchaus mit zum mindeſten 3 — ſcheinbar wenigſtens koordiniert nebeneinanderlaufenden — Schickſalen zu tun. Es bedarf daher einer genauen Aufreihung dieſer drei angenommenen Handlungen, um zu entſcheiden, wen wir als die Hauptperſon und damit den Träger des Hauptproblemes anſehen dürfen.

---

50) Stammler a. a. O. S. 28.
51) Stammler a. a. O. S. 29.
52) Lenz, Geſammelte Schriften Anm. übers Theater I S. 238.
53) Hedicke a. a. O. S. 83.

(Die in einer Handlung erwähnten Züge und Be-)
(gebenheiten, die zur Fortführung erforderlich ſind,)
(jedoch gleichzeitig einer anderen Handlung ange)
(hören in *Cursiv-Schrift.*)
(Nicht dramatiſch Dargeſtelltes, ſondern vom Leſer)
(nach Mitteilungen zu Ergänzendes in [eckiger])
(Klammer]. Römiſche Zahlen Akt, deutſche Zahlen)
(Aufzug.

I. Die Läufferhandlung.

Der junge Pfarrersſohn Läuffer, der [eben von der Univerſität gekommen] nicht Pfarrer werden will, ſonſt aber nicht recht unterzukommen weiß, da er voll von einer gewiſſen Begierde nach den Genüſſen der großen Welt iſt, hat eine Hofmeiſterſtelle bei dem Major von Berg angenommen (I. 1.).

Gleich der Anfang des Dienſtes bringt ihm eine Unterhaltung mit der Frau Majorin (I. 3.), die ihm ankündigt, daß man ihm nur die Hälfte ſeiner Gehaltforderung bewillige, im übrigen iſt ſie aber äußerſt herablaſſend zu ihm, macht ihm Komplimente. In eitler Gefallſucht ſingt ſie einige Takte vor ihm, wodurch er ſich offenbar ſehr geſchmeichelt fühlt und ihr die Hand zu küſſen wagt. Mehr in eitlem Scherz als ernſthaft verweiſt ihm dies die Majorin. Als jedoch ein adliger Bekannter der Familie, der Graf Wermuth, auftritt, ändert ſich plötzlich der Ton der ſcheinbar geſellſchaftlichen Gleichberechtigung. Läuffer, der ſich durch das Benehmen der Majorin ſchon ſehr ſicher fühlte, miſcht ſich unbefangen und recht ungeſchickt in die Unterhaltung und wagt es, einem Urteil des Grafen ſchroff und plump zu widerſprechen, worauf er von der Majorin, die jetzt plötzlich die Herrin hervorkehrt, aufs allerſchärfſte als „domestique“ in ſeine Schranken zurückgewieſen und beleidigt wird.

Zu einer der erſten Lektionen, die Läuffer ſeinem Schüler Leopold gibt, kommt (I,4) der Major hinzu, der mit Leopold äußerſt unzufrieden iſt. Er entfernt dieſen und beginnt mit größter Leutſeligkeit ein Geſpräch mit Läuffer. Aber wie oben die Baronin, kehrt auch er jetzt ſchroff den Herrn hervor, als Läuffer gegen eine abermalige Gehaltskürzung in aller Beſcheidenheit Einſpruch zu erheben verſucht. Der Major überträgt Läuffer dann neben der Erziehung Leopolds noch die Vorbereitung ſeiner Tochter Guſtchen zur Konfirmation.

[Läufer verſieht ſein Amt zwei Jahre lang, wobei ihm ſein Gehalt ſtetig mehr und mehr beſchnitten

wird, und ſeine perſönliche Ehre aufs äußerſte gequält und beleidigt wird, ſo daß] (II,1) ſein Vater den Bruder des Majors aufsucht, um ihn zu bewegen, ſeinen zweiten Sohn mit von Läuffer unterrichten zu laſſen und ſo dieſem ein etwas einträglicheres Gehalt zu verſchaffen. Der geheime Rat lehnt, als ein ſcharfer Gegner der Hofmeiſtererziehung, dies ab und zieht es vor, Läuffer eine beträchtliche Unterſtützungsſumme zu ſchenken.

[Läuffer hat während ſeiner Dienſtzeit ſich in Guſtchen verliebt und ihr dies auch zu erkennen gegeben] ſo z. B. auch in (II,2). Guſtchen aber iſt ſich nicht klar, ob ſie Läuffer wiederliebt oder nur bemitleidet. [*Jedoch veranlasst wohl durch das Gefühl, von Fritz (Handlung III) verlassen zu sein und in einer unklaren sinnlichen Sehnsucht ergibt sie sich dem Hofmeister*]. Dieſer will endlich dem unerträglichen materiellen und moraliſchen Elend ſeiner Stellung ein Ende machen, doch veranlaßt Guſtchen (II,5) ihn zum Bleiben, da ſie krank iſt und ſich von allen verlaſſen fühlt. Läuffer fürchtet, daß dieſe Krankheit eine Folge ihres Liebesverkehrs ſei, und als ſich *tatsächlich Gustchens Schwangerschaft herausstellt (III,2)* entflieht er zu dem Dorfſchulmeiſter Wenzeslaus (III,2), der die vom Major ausgeſchickten Verfolger aus dem Hauſe wirft, ohne jedoch Läuffer und den Grund ſeiner Flucht zu kennen. [Läuffer lebt über ein Jahr bei Wenzeslaus] und hilft dieſem bei ſeinen Arbeiten, bis eines Tages (IV,3) der Major *auf der Suche nach dem vor der Niederkunft entflohenen Gustchen* bei Wenzeslaus eindringt und in der Erregung Läuffer durch einen Piſtolenſchuß verwundet, worauf er, als er Guſtchens Aufenthalt von Läuffer nicht erfahren kann, er und der ihn begleitende Geheime Rat unter Hinterlaſſung einer Geldentſchädigung forteilen.

[Nach längerer Zeit] kommt zufällig (V,5) ein altes Weib zu Läuffer mit einem Kinde, in dem er durch eine Ahnung ſein eigenes erkennt. [Von Reue ergriffen kaſtriert er ſich] worauf ihn (V,3) Wenzeslaus findet, ſeine Tat lobt und für Heilung ſeiner Wunden Sorge trägt.

Geheilt verliebt ſich Läuffer in ein Bauernmädchen Liſe (V,9) und da auch ſie ihn gern hat, will er ſie heiraten (V,10).

II. Die Guſtchenhandlung.

[*Gustchen, die Tochter des Majors von Berg, und Fritz, der Sohn des Geheimen Rats, ihres Oheims,*

lieben sich von Jugend auf]. *Als sie sich vor Fritz' Abreise auf die Universität zum letzten Male sehen, schwören sich beide (I,5,6) ewige Treue.* [Guſtchen erhält jedoch keine Nachrichten von Fritz und glaubt ſich von ihm verlaſſen, weshalb ſie ſich *Läuffer ergibt*], *der ihr seine Liebe zu erkennen gegeben hat (II,2).* Jedoch liebt ſie Läuffers Perſon nicht wirklich, ſondern nur als einen Erſatz, an deſſen Stelle ihr ihre Phantaſie ihren Fritz vorſpiegelt (II,5). An den Folgen des Fehltrittes krank, erkennt ſie die Urſache der Krankheit noch nicht, bis dieſe ihren Eltern aufzufallen beginnt (II,6) und der Major durch ſeine Frau endlich den Sachverhalt erfährt (III,1), [worauf Guſtchen vor ſeinem Zorn in den Wald zu einem alten Weibe flieht. Dort wird ihr Kind geboren]. Auf einen Traum hin macht ſie ſich nach langer Zeit auf (IV,2), um die Verzeihung ihres Vaters zu erlangen, bleibt jedoch erſchöpft am Wege liegen und verſucht verzweifelt, ſich zu ertränken (IV,4), wobei ihr Vater, der zufällig mit ſeinen Leuten dazukommt, ſie rettet (IV,5) und ihr vergibt. Guſtchen hält ſich dann in Inſterburg auf (V,7), wo ſie der heimkehrende *Fritz antrifft (V,4), der sie trotz ihres Falles zur Frau nimmt und auch das Kind als das seine anerkennt (V,12)*, das durch das alte Weib, Marthe, die als die verſtoßene Großmutter von Fritz Freund Pätus erkannt wird, herbeigebracht wird.

III. Die Fritz von Berg-Handlung. (Nebſt der Pätus- und Seiffenblaſehandlung.

[*Fritz von Berg und Gustchen lieben sich schon als Kinder*]. *Als sie sich zum letzten Male sehen, schwören sie sich ewige Treue (I,5,6).* [Fritz gibt jedoch ſeiner Familie jahrelang keine Nachricht und erhält auch keine ſolche von Haus]. Er verlebt mit ſeinen Freunden, den Studenten Pätus und Bollwerk, bunte Studententage bei großer Geldknappheit (II,3,4), dabei immer mit dem Gedanken an Guſtchen. [Sein ganz verſchuldeter Freund Pätus muß flüchten, worauf Fritz, der für ihn gutgeſagt hat], in den Schuldturm wandert (II,7). Dort beſuchen ihn Bollwerk und ſein Landsmann von Seiffenblaſe nebſt deſſen Hofmeiſter. Die drei ſind über Pätus empört, der Fritz ſtatt ſeiner im Gefängnis ſitzen läßt. Da erſcheint Pätus und will wieder Fritz' Platz einnehmen, [er iſt zu Haus geweſen, um von ſeinem Vater die Zahlung ſeiner Schulden zu erbitten, dieſer hat in jedoch nicht vor-

gelaſſen]. Bollwerk, der ſich der vorigen Zweifel an Pätus ſchämt, gerät in einen Wortwechſel mit Seiffenblaſe, wobei es zu einer Duellforderung kommt. Fritz ſendet Pätus wieder fort, da er hofft, von ſeinem Vater ausgelöſt zu werden. Dies geſchieht jedoch nicht, da Seiffenblaſe ihn bei dem geheimen Rat verleumdet (III,3), [worauf es Fritz aber gelingt zu entfliehen (IV,1) und mit Pätus in Leipzig weiter zu ſtudieren.] [Hier verliebt ſich Pätus in die Tochter ihres gemeinſamen Lautenlehrers Rehaar]; er ohrfeigt dieſen (IV,6), als er ihm verbietet, ſeiner Tochter nachzuſtellen. Fritz nimmt die Partei Rehaars und nötigt Pätus, ſich zu Rehaars Rehabilitierung mit ihm zu ſchlagen. Doch vermag bei dem Waffengang (V,2) keiner der Freunde gegen den anderen zu fechten, vielmehr gibt Pätus Rehaar ſelbſt freiwillig Genugtuung und hält um die Hand ſeiner Tochter an. Rehaar, der ſeine Tochter nach Oſtpreußen geſchickt hat, willigt in die Heirat ein. [Inzwiſchen hat Seiffenblaſe Rehaars Tochter in Inſterburg getroffen und verſucht, ſie zu ſeiner Maitreſſe zu machen. Er ſinnt auf Rache, da er in ſeiner Abſicht] durch Fritz' Vater und Onkel gehindert worden iſt (V,5.7), die die Jungfer Rehaar zu ſich ins Haus genommen haben. Fritz erhält einen Brief Seiffenblaſes (V.4), in dem dieſer ihm (V,6) *Guſtchens Geſchick* in entſtellter Weiſe mitteilt. Als Pätus zufällig (5,8) in der Lotterie gewinnt, können er und Fritz ihre Schulden zahlen und heimreiſen. Angekommen trifft Fritz ſeinen Oheim mit Guſtchen (V,11), bürdet ſich ſelbſt *die Schuld an Guſtchens Geſchick auf und verlobt ſich (V,12) mit ihr.* Auch Pätus trifft Jungfer Rehaar und ſeinen Vater, verſöhnt ſich mit dieſem und erhält die Einwilligung zur Heirat mit ſeiner Geliebten.

Wir haben in obiger trennender Ueberſicht die Epiſodenhandlung des Junkers von Seiffenblaſe ſowie die ganze Pätushandlung in die Fritzhandlung als untrennbar mit aufgenommen, und zwar aus zwingenden Gründen. Zunächſt die Seiffenblaſenhandlung. Es iſt offenbar, daß ihr in Abſicht des Dichters eine ſelbſtändige Bedeutung nicht zukommt. Dazu iſt ſie ſowohl dem Umfang als der Intenſität nach zu geringfügig. Seiffenblaſe, der erſt (II,7) eingeführt wird, gewiſſermaßen als Chor, erſcheint nur ganz vorübergehend noch einmal (III,7) auf der Bühne, während alles übrige mit ihm zuſammenhängende nur erzählt wird (V,5,7,11). Er ſpielt durchaus nicht die Rolle einer Perſon, die uns und den Dichter an ſich intereſſiert, ſondern iſt nur als momentum movens verwandt.

Nur zu dem Zwecke, Fritz und Pätus nach der langen Abwesenheit durch seine Intrigue wieder in die Heimat zu führen, (und zu dem Zwecke, eine beiläufige Kontrastfigur zu Fritz und dem wackeren Pätus zu schaffen), ist der Junker vorhanden, dessen Schicksal auch am Schluß völlig fallengelassen wird.

Nun die Pätushandlung. Sie spielt quantitativ eine recht bedeutende Rolle im Ganzen der Komödie. Aber Pätus tritt auch sofort auf als ein Mensch, dessen Schicksale und Lebensumstände sehr eingehend geschildert werden; er handelt selbst auf der Bühne, erlebt Konflikte und innerliche Wandlungen und ist — im Gegensatz zu dem fallengelassenen Seiffenblase — in das Schlußtableau (V,12) mit aufgenommen, wo er durch das Auftreten seines Vaters und seiner wiedergefundenen Großmutter, der alten Marthe, eine starke Resonanz erhält. Trotzdem kann ich die Pätushandlung nicht als eine selbständige anerkennen, sondern nehme sie mit in die Fritzhandlung auf. Und zwar deshalb, weil sie — eigentlich die Fritzhandlung ist. Tatsächlich gibt es vom Augenblick an, in dem Fritz sich vom Gustchen trennt (I,6), keine echte Fritzhandlung mehr. Fritz ist durchaus in die Pätushandlung mit aufgenommen, alle Verwicklungen und Irrungen, die er durchlebt, sind von Pätus völlig abhängig und veranlaßt. Erst als der Brief Seiffenblases überreicht wird (V,4), scheint sich die Handlung wieder um Fritz' eigene Person zu drehen, aber auch jetzt bleibt er bei lyrischen Sentimentsausbrüchen, während Pätus Träger und Vollender der Handlung wird. Fritz' Rolle (im Sinne seiner e i g e n e n, mit Gustchen in Verbindung stehenden Handlung) ist es also eigentlich nur, abzureisen, wiederzukehren und die Geliebte in seine Arme zu schließen. Alles andere ist zu nichts anderem da, als um Fritz die nötige Zeit lang von Hause (das ist von Gustchen) entfernt zu halten und dem Dichter Muße zur Abspinnung der Läuffer-Gustchenfäden zu geben. Da ist es denn außerordentlich geschickt, nicht etwa Fritz einfach fallen zu lassen, sondern durch Einführung des Paares Pätus-Jungfer Rehaar im Gelegenheit zum anderweitigen Auftreten zu geben und durch diese — vom Thema eigentlich fernabliegenden — Verwicklungen den A n s c h e i n einer Handlung und Entwickelung auch für Fritz zu gewinnen. Nebenbei sei bemerkt, daß allerdings diese Möglichkeit nicht im vollsten Maße ausgenutzt wird, denn als Fritz in die Pätus-Verwicklungen hineingezogen wird (II,7) und deshalb keine Nachrichten mehr mit seiner Familie wechseln kann, ist Gustchens Fall (II,5) schon erfolgt, während II,3 das Ausbleiben von Nachrichten aus dem Vaterhause an Fritz und umgekehrt (als nötige Voraussetzung für Gustchens Gemütsstimmung) schlechterdings unerklärbar ist.

Doch dies, wie gesagt, nur nebenbei, als Beweis dafür, wie wenig Lenz kühl verstandesmäßig konstruierte und Wir-

kungen errechnete; wievielmehr auch Fineſſen der Technik, ſo das Einſchieben der Pätushandlung, ganz auf Konto ſeines dramatiſchen Inſtinktes zu ſetzen ſind. Eben dieſer veranlaßt es auch, daß Zweckfiguren, wie Seiffenblaſe, dem Dichter ſofort auch als Perſönlichkeiten an ſich in hohem Grade intereſſant werden und ſo eine kräftige und realiſtiſche Charakteriſtik erfahren,

Um zum Thema zurückzukehren, haben wir alſo feſtgeſtellt: die Fritz-(Pätus-)Handlung iſt in ihrer Bedeutung nicht den beiden anderen Handlungen neben — oder gar überzuordnen. Sie fällt alſo für uns bei der Suche nach dem Hauptmotiv bereits fort.

Muſtern wir nun die Guſtchen-Handlung. Sie ſcheint eher auf die Bezeichnung als Haupthandlung Anſpruch machen zu können, als obige. Hier gibt uns der Dichter einen Ausgangspunkt (das ſcheinbare Verlaſſenwerden durch Fritz), auf ihm baſiert die Verwicklung (das epiſodiſche Verhältnis zu Läuffer), dieſe wird im Schluß gelöſt (Verzeihung und Heirat mit Fritz).

Trotzdem aber ſcheinen mir auch hier die Kriterien einer dramatiſchen Haupthandlung in empfindlicher Weiſe zu fehlen. Vor allem — handelt Guſtchen? Nein; ſie wird verlaſſen, ſie wird, halb ohne es zu wollen und zu wiſſen, in ein Liebesverhältnis mit Läuffer hineingezogen, ſie wird aus dem Teich gerettet und wieder in ihr Elternhaus aufgenommen. Ihre einzige Handlung iſt die Flucht nach der Entdeckung des Fehltritts, und von dieſer ſehen wir nichts, hören kaum etwas, als daß ſie eben ſtattgefunden hat (III,3 geheimer Rat zu Seiffenblaſe).

Selbſt der letzte Reſt von Handlung, der in dem Guſtchenfaden ſteckt, der Selbſtmordverſuch, wird aber letzten Endes ſeines aktiven Charakters beraubt. Denn dadurch, daß dieſer ja ganz anders ausgeht, als wahrſcheinlich geweſen wäre, daß Guſtchen von ihrem Vater gerettet wird, verliert der Verſuch den ſpezifiſchen Charaker einer dramatiſch wirkſamen Tat, der darin beſteht, daß eine ſolche durch ihr weſensnotwendig anhaftende Folgen das Schickſal des Handelnden beeinflußt. Dieſer Selbſtmordverſuch iſt aber für den folgenden Verlauf ganz überflüſſig. Man wende nicht ein, daß er inſofern dramatiſche Bedeutung für den Verlauf des Guſtchenſchickſales habe, daß er dem Vater Guſtchens Reue zeige und dadurch ſeine Verzeihung veranlaſſe. Denn es iſt klar, daß der Major ſchon vorher (IV,1) durchaus zur Vergebung bereit geweſen iſt. Das Motiv ſeiner Verzeihung iſt keineswegs die Erkenntnis von Guſtchens größerer oder geringerer Schuldloſigkeit, ſondern die einfache Vaterliebe, die keine Bedingungen ſtellt und erſt nachträglich durch den

Anblick von Guſtchens Reue moraliſch gewiſſermaßen legitimiert wird.

Wir müſſen alſo feſtſtellen, daß ein Handeln Guſtchens uns vom Dichter nicht geboten wird; vor allem nicht als Bühnenvorgang ſelbſt.

Nun wird man allerdings aus dieſem Mangel an Aktivität allein nicht ohne weiteres auf die geringere Wichtigkeit der Figur Guſtchens ſchließen dürfen. Schon in der Einleitung zu dieſer Arbeit wurde auf den Begriff der „Entäußerlichung" des modernen Dramas aufmerkſam gemacht und die ſich daraus ergebende Tatſache von der immer ſchwächer werdenden Schätzung dramatiſch-theatraliſcher Handlung. Da eine ſolche Entwickelung vorliegt, müßte es erſt unſere Aufgabe ſein, feſtzuſtellen, welchen Grad von Aktivität eine Hauptperſon eben noch im Sinne der Sturm- und Drangperiode aufweiſen mußte. Eine neuere, durch ſcharfe, ſachliche Darſtellung ausgezeichnete Arbeit 54) verſucht, in Betrachtung von F. M. Klingers erſten drei Dramen „Otto", „Leidendes Weib", „Zwillinge" eine abſichtliche Abkehr des Dichters von der Aktivität, von den tatlichen Vorgängen überhaupt darzutun: „Sein 55) (Klingers) Grundſatz iſt, das rein Tatſächliche möglichſt hinter die Bühne zu verlegen, in den Szenen aber die Gefühlserregungen des Helden darzuſtellen" Hedickes Ausführungen ſcheinen mir betreffs „Otto" nicht überzeugend, betr. der „Zwillinge" aber durchaus annehmbar, ohne daß ich jedoch, wie Hedicke, der Klingers Fähigkeiten und Tiefe wohl recht überſchätzt, eine künſtleriſche Oekonomie, eine prinzipielle Stellung Klingers in dieſer Verdrängung des Aktiven ſehen könnte. Mir ſcheint der Grund eher in einer Unfähigkeit des Dichters, ſeinen Stoff zuſammenzuballen und in den entſcheidenden Aktionen darzuſtellen, zu liegen, ſodaß ſich alles Tun beim ihm in ein mehr oder weniger unverſtändliches und rhetoriſches Einherraſen in Gefühlen auflöſt. Dies zeigt am klarſten der Guelfo der „Zwillinge", bei welchem Stück in der Tat faſt alles Geſchehen von der Bühne verbannt iſt; wohl unter dem ſehr ſtarken Zwange der Propoſitionen des Hamburger Ackermann-Schröderſchen Preisausſchreibens von 1775. Es wäre Klinger, dem jede Konzentrieruug fehlt, ſonſt eben wohl nichts Aufführbares gelungen.

Wollte man aber ſelbſt für Klinger ein dramatiſches Prinzip: „Handlung hinter den Kuliſſen, Gefühlsreaktionen auf der Bühne" zugeben, ſo würde das nur wieder beweiſen, wie

54) Die Technik der dramatiſchen Handlung in F. M. Klingers Jugenddramen von Franz Hedicke. Diſſert. Halle 1911.

55) Hedicke a. a. O. S. 31.

wenig wirkliche Verwandtſchaft zwiſchen Lenz und Klinger, dieſen faſt ſtets mit Unrecht in einem Atem genannten Dichtern, beſteht. Lenz' Schaffen iſt beherrſcht von großen, allgemein menſchlichen Konflikten, er geſtaltet, wie wir ſehen werden, ſtets ein und dieſelbe tief empfundene Tragik. Klingers Werke dagegen ſind durchaus unkünſtleriſch, rhetoriſch, ihre Konflikte ſind, wie man ruhig ſagen darf, ſeicht und oberflächlich. Die ganze Verwandtſchaft dieſer beiden Dichter liegt im weſentlichen in dem zeitlichen Beiſammenſein und, dadurch veranlaßt, in dem (negativen) Zuge der Oppoſition gegen das Beſtehende, vor allem gegen die Regeln. Wie wenig aber dieſe Oppoſition gegen die Regeln der Poetik, die faſt das einzige iſt, das die Möglichkeit bietet, die jungen Dichter von 1774—77 unter einem Geſamtnamen, dem der Sturm- und Drangepoche, zuſammenzufaſſen, gerade für Lenz etwas Weſensnotwendiges 56), das zeigt ſein Beginnen mit dem die drei Einheiten bewahrenden Plautus, ſeine baldige Abkehr von der Negierung der Einheiten im „Engländer" und „Freunde machen den Philoſophen".

Man darf alſo m. E. keine allzunahe Verwandtſchaft zwiſchen den Dichtern jener Zeit, ſpeziell nicht zwiſchen Lenz und Klinger annehmen,

So dürfte man auch Klingers „Dramatiſches Prinzip" von der Verteilung von Handlung und Gefühl nicht auf Lenz übertragen. Dieſer bringt in allen ſeinen Dramen die wichtigen Handlungen, wenn ſie nicht gar zu anſtößig oder bühnenunmöglich ſind, direkt auf das Theater. Duelle („Hofmeiſter" V,2), Ohrfeigenszenen (ebenda IV,6), gewaltſame Ueberfälle und Verwundungen (ebenda IV,3), ſogar Selbſtmordverſuch durch Ertränken (ebenda IV,4,5), all das kommt ohne Weiteres auf die Bühne. Lenz iſt ſich auch theoretiſch über ſeinen Standpunkt zu Handeln und Empfinden ganz klar, „ . . . das Handeln, handeln die Seele der Welt ſei, nicht genießen, nicht empfindeln, nicht ſpitzfindeln" 57), ſo ſchreibt Lenz 1773 in dem ſtürmiſch erregten Dithyrambus auf Goethes „Götz von Berlichingen" 58), ein Aufſatz, der nichts als eine Apologie und Verherrlichung des Handelns iſt. „Weder Theater, noch Couliſſe, noch Dekoration — es kommt alles auf Handlung an".

56) sc. Guſtav Keckeis. Dramaturgiſche Probleme im Sturm und Drang S. 74—77 über das im innerſten Sinne für den Sturm und Drang Unweſentliche des ganzen Kampfes gegen die drei Einheiten der Poetik des Aristoteles.

57) Lenz, Geſ. Schriften IV, S. 223

58) Herausgegeben zum erſten Male Erich Schmidt, Lenziana a. a. O. Dann Schriften IV, S, 222 ff.

Gegenüber ſo beſtimmten Erklärungen des Dichters für das Handeln ſcheint es mir eine Unmöglichkeit, Guſtchen, in der, wie wir ſahen, alle Aktivität faſt ſtörend abſichtlich umgangen iſt, als die Hauptperſon des „Hofmeiſters" anzuerkennen.

So wenig aber ferner wie Guſtchen in Handlungen auftritt, ſo wenig iſt vom Dichter auf die Aufzeigung ihrer pſychiſchen Entwickelungskurve Wert gelegt, wie dies etwa Klinger (Nach Hedickes Darlegungen) in Guelfo verſucht.

Der Uebergang der Gefühle Guſtchens von der Liebe zu Fritz zu der Hingabe an Läuffer geſchieht vollkommen ohne Mitwiſſen des Leſers. Eine nichtsſagende Szene (II,2), und Guſtchen hat ſich Läuffer ergeben (II,5). Wie und warum wiſſen wir nicht. Genau ſo im Dunkeln bleibt uns Guſtchens pſychiſcher Zuſtand bei der Flucht aus dem Elternhaus, die nur von einem relativ Unbeteiligten, dem geheimen Rat, erzählt wird. Die Auffindung Guſtchens durch den Major veranlaßt den Dichter ebenſowenig zu eingehender Gefühlsdarſtellung, und die Szenen Guſtchens in Königsberg (IV.5 und 7) ſind pſychiſch für Guſtchen belanglos und nur in ſehr loſem Zuſammenhang mit ihrer eigenen Perſon. Es kann alſo auch davon nicht die Rede ſein, daß der Dichter etwa bei Guſtchens die Darſtellung einer Gefühlskurve in ihrem weſentlich paſſiv durchlebten Schickſal verſucht habe. 59)

Dramatiſche Aktivität weiſt die Guſtchenhandlung alſo nicht auf, pſychologiſche Analyſe ebenſowenig. Es fehlen aber auch vollkommen irgend welche höheren, ſymboliſchen Züge, die der Geſtalt eine tiefere als anekdotiſche Bedeutung verliehen. Die Guſtchenhandlung wäre alſo beſtenfalls eine gewiſſermaßen novelliſtiſche, in der Art etwa wie Goethe den Begriff „Novelle" formuliert hat, als ein merkwürdiges, unerhörtes, als Vorgang an ſich intereſſierendes Ereignis — mit der Einſchränkung allerdings, daß Fall, Schuld und Reue eines jungen Mädchens nichts gar ſo unerhörtes ſind.

Dazu kommt dann endlich, daß das rein anekdotiſche Moment doch gar zu mager wäre. Tatſächlich, ihren äußeren Lebensverhältniſſen nach, ſteht Guſtchen ja am Schluß des Stückes in faſt genau derſelben Situation wie am Anfang. Das Ganze wäre alſo mehr ein traumartiges Abirren vom

59) Man vergleiche mit der Behandlung Guſtchens etwa die zwar zweifellos auf derbe Effekte losſteuernde, aber doch inſtruktive Darſtellung des Evchen in H. L. Wagners „Kindermörderin". Abgeſehen von Wagners auf Effekt gearbeiteter Deutlichkeit iſt doch hier die pſychiſche Entwickelung Evchens in lückenloſer, notwendiger Folge dem Leſer vorgeführt und behauptet ſich damit ſofort als Hauptthema des Stückes, während im „Hofmeiſter" Guſtchen auch quantitativ ſo ſpärlich bedacht iſt, daß ſie noch nicht einmal den kleinſten Teil des Stückes lang als handelnde Perſon auf der Bühne ſteht.

Wege, eine kurze Epiſode in Guſtchens Leben — doch wohl zu wenig für das Hauptmotiv eines fünfaktigen Dramas.

Wir müſſen daher ſagen, auch die Guſtchenhandlung iſt nicht die Haupthandlung. Wohl iſt Guſtchen der Mittelpunkt des ganzen Stückes, aber nicht der ideelle, ſondern der dynamiſche, an dem alle Fäden ſich kreuzen. Ihr eigenes Schickſal wächſt nicht von innen heraus mit Notwendigkeit und durch eigenes Tun, ſondern es iſt nur eine fortwährende Reaktion auf andere Handlungen, ein ſtetes Beeinflußtwerden bald von ſeiten Fritz', bald von Seiten Läuffers. Dazu paßt dann allerdings vortrefflich das Vermeiden jeder wirklich handelnden Stellung, Guſtchens faſt unbewußtes durch das Geſchick Gehen und ihr Auftreten in lyriſchen, kontemplativen Situationen.

Damit kommen wir zum letzten der drei Handlungsfäden, zu der Läufferhandlung. Von der erſten Szene an wird uns hier ein Schickſal gezeigt, deſſen Fundamente der Dichter uns ebenſo ausdrücklich darzuſtellen ſucht wie den Charakter des Helden. Ein Monolog muß uns (I,1) über Läuffers harmloſe Leichtfertigkeit und eine ihm eigene gewiſſe Eitelkeit belehren. Die Erwartungen, mit denen er, infolge dieſer Charakteranlagen, in ſeinen neuen Beruf tritt, und die recht weſentlich auch durch die eitle Diſtanzloſigkeit der Baronin geſtärkt werden, erhalten Schlag auf Schlag. Es folgen die tiefſten Demütigungen, der Brief an ſeinen Vater ſchildert dies des näheren. Und dieſem jungen, enttäuſchten und gedemütigten Menſchen in der unglückſeligen Hofmeiſterſtellung, der ſogar von ſeinem Schüler Ohrfeigen einſtecken muß, naht das Schickſal in der Geſtalt Guſtchens. Er iſt ehrlich und aufrichtig in ſie verliebt, erträgt den ſchlimmen Aufenthalt in der Hoffnung, ſie einſt zu gewinnen (ſiehe II,1). Er leidet offenſichtlich unter ihrer Kälte (II,2), aber er (und der Leſer) können erkennen, daß das Mädchen ihm nicht ganz gleichgültig gegenüberſteht. Da ſie von Fritz verlaſſen ſcheint, kann er um ſo eher hoffen, ſie für ſeine durchaus echt gefühlte Liebe zu gewinnen, und in der Tat gibt ſie ſich ihm hin. Aber hier (II,5) beginnt nun Läuffers höhere Tragik, oder beſſere Tragikomik, gegen die ſein ſchlimmes Los vorher recht banal erſcheint. Guſtchen, die sich ihm ſchon ergeben hatte, küßt ſeine Hand brünſtig und murmelt dabei: „O Romeo (= Fritz)! wenn dies Deine Hand wäre.—“ etc. Hier alſo ſitzt Läuffer, der arme Tropf, in ſchweren Sorgen, was ſein Schickſal ſein werde. Er hat jetzt alles erreicht, was für ihn zu erreichen war und doch garnichts, da die Sinnlichkeit des Mädchens ihn einfach an Stelle des wirklich geliebten Fritz untergeſchoben hat. Fritz meint ſie, wenn ſie Läufer liebkoſt. Dann flieht Läufer vor den Gefahren, die ihm das Kundwerden von Gustchens Fall zugezogen hat, er reſigniert und wird bei Wenzeslaus ein „ſtiller fleißiger, friedfertiger

Menſch", bis ihn der plötzliche Anblick ſeines Kindes ſo erregt, daß er die tragikomiſche Operation an ſich vollzieht. Doch endlich brechen die altererbten menſchlichen Triebe wieder durch, und ſo iſt er froh, ein Bauernmädchen zu bekommen, das ihn, den Krüppel, heiraten will; während ſeine Geliebte, die er beſeſſen zu haben glaubte, von ihrem adligen Bräutigam wieder nach und trotz allem in die Arme geſchloſſen wird.

Mit keinem Wort iſt Läuffer vom Dichter als ein „Verführer" bezeichnet, durchaus iſt er der Leidende. Nur er iſt es, der als tragiſch-tragikomiſche Perſon die Hauptaufmerkſamkeit erregt.

Ueber den erſten Eindruck hinaus bleibt aber Läuffer auch bei näherer Betrachtung der Held des Stückes. Fritz' Geſchick reſultiert aus Zufällen, iſt — wie oben gezeigt, nur Mittel zum Zweck. Guſtchens Geſchick wird gelenkt durch die Erforderniſſe anderer Handlungen, der um Fritz, und beſonders der um Läuffer. Läuffer iſt der einzige, deſſen Schickſal folgerichtig aus dem Zuſammenſtoß ſeines Charakters und ſeiner Umgebung entſpringt. Er iſt endlich auch der einzige, der in allen bedeutſamen Phaſen ſeiner Handlung ſelbſt vor den Augen des Zuſchauers erſcheint.

Iſt ſomit Läuffer und ſein Schickſal das weſentliche der Komödie, ſo liegt das Problem derſelben klar vor uns. Lenz geſtaltet im Hofmeiſter nichts anderes als die Tragik des ſozial Unterlegenen, den ſeine Wünſche mit der Geſellſchaftsordnung kollidieren laſſen. Das Weſen des Stückes iſt nicht der ſimple Satz, daß ſchlechte Hofmeiſter bisweilen die Töchter ihrer Brotherren verführen. Sondern die Geſtaltung der eigenartigen u. tragikomiſchen Rolle, die der leichtſinnige, aber keineswegs ſchlechte Hofmeiſter „Läuffer, eine unzufriedene, exzentriſche Seele, wie Lenz es ebenfalls war, in dem heilloſen Zwieſpalt zwiſchen geſteigertem Individualitätsbewußtſein und betreßter Lakaienſtellung" 60) ſpielt. Die trügeriſche Gleichſtellung, die ihm ſein Amt verſchafft, die Wünſche, die dadurch in ihm genährt werden, die ſcheinbare Erfüllung und das tragikomiſche Reſignierenmüſſen, während oben alles wieder in Ordnung kommt 61). Es leuchtet ein, daß man dieſe Problemſtellung des Dramas durchaus ſozial nennen kann, mit viel größerem Recht ſogar wohl als die ſimple Lehre von der Schädlichkeit des Hofmeiſtertums; aber in jedem Fall iſt ſie ſozial in einem unendlich tieferen und künſtleriſcheren

60) Max Halbe, Der Dramatiker Reinhold Lenz a. a. O. S. 571.

61) Guſtchens und Fritz' Wiedervereinigung iſt daher durchaus eine Forderung und Folge der ganzen Problemſtellung, nicht äußerliches Kompromiss, um das Stück als Luſtſpiel zu retten, wie etwa Gervinus und andere meinen. — sc. C. Hentze, Deutſche Dichter in ihrem Verhältnis zu Shakespeare a. a. O. S. 112.

Sinne Will der „Hofmeiſter" nur die „Vorteile der Privaterziehung" ironiſieren, ſo iſt er allerdings Didaktik, ein Rechenexempel. Will er aber — an dem konkreten Fall eines Hofmeiſters — gegen das Vorhandenſein des ſozialen Unterſchiedes, gegen die daraus entſtehende Tragik für oben und unten kämpfen, ſo iſt das keine Didaktik mehr — als welche etwas verſtandesmäßig Aufgepfropftes darſtellt — ſondern der „geiſtige Gehalt" 62), alſo etwas in eminentem Sinne Künſtleriſches. Daß dieſer geiſtige Gehalt im „Hofmeiſter" die höchſtmöglichſte künſtleriſche Stufe erreicht hat, daß — trotz kleinlicher, aus menſchlichen Motiven eingeſchobener Reformvorſchläge — der Dichter erkennt, daß nicht Vergehen eines Standes gegen einen anderen, ſondern das abſolute Zerſpaltenſein der Menſchheit in Individuum und Geſellſchaft (als welche Abſtufung und Schranke bedeutet) die Quelle der Tragik iſt, davon wird nach der Behandlung der „Soldaten" zu ſprechen ſein.

Wir haben dafür, daß der Hofmeiſter Läuffer dem Dichter die Hauptperſon des Stückes geweſen iſt, noch außerhalb des Werkes ſelbſt einen abſolut ſchlüſſigen Beweis. Es iſt nämlich nachzuweiſen, daß Läuffer nicht nur eine allgemeine Aehnlichkeit mit dem Dichter hat, ſondern daß die Konzeption dieſer Figur in ihrer Stellung in der Komödie ein unmittelbares Geſtalten eigener Erlebniſſe Lenzens iſt, ſodaß alſo für den Dichter zweifellos hier der Ausgangspunkt für das ganze Werk gelegen hat.

Um dies darzulegen, wollen wir uns der erſten, handſchriftlichen Faſſung 63) des Werkes zum Vergleich bedienen. Die Identität der Berliner Handſchrift mit dieſer, von Lenz aus Landau an Salzmann geſandten 64) Faſſung iſt allgemein anerkannt 65). Es bleibt alſo feſtzuhalten, daß die Berliner Faſſung aus dem Sommer und Herbſt 1772 ſtammt, d. h. aus der Zeit von Lenzens Liebe zu Friederike Brion.

Der Vergleich dieſer Faſſung mit der endgültigen lehrt, daß faſt alle Abweichungen in letzterer rein ſprachliche Verbeſſerungen ſind. Die Diktion iſt leichter geworden, ſchleppende Sätze ſind vereinfacht, unnötige Derbheiten vermieden worden. Dagegen iſt weder der Bau der Szenen noch ihr Inhalt verändert worden — mit einer Ausnahme von bedeutender Wichtigkeit. Die 5. Szene des 2. Aktes (Guſtchen und Läuffer in Heidelbrunn) iſt nämlich 72 noch eine völlig andere 66)

62) Arthur Eloeſſer, Das bürgerliche Drama S.
63) Stammler a. a. O. Beilage I.
64) Auguſt Stöber a. a. O. S. 68, Brief an Salzmann.
65) Stammler a. a. O. S. 3. — Roſanow a. a. O. S. 196.
66) Stammler a. a. O. Beilage I. S. 78 ff.

Es fehlen die Worte Guſtchens: „O Romeo! wenn dies Deine Hand wäre. — Aber ſo verläſſeſt Du mich, unedler Romeo! Siehſt nicht, daß Deine Julie für Dich ſtirbt — von der ganzen Welt, von ihrer ganzen Familie gehaßt, verachtet, ausgeſpien . . . .“ etc. Mit dem Fortfall dieſer und der korreſpondierenden Worte iſt die Situation zwiſchen Läuffer und Guſtchen durchaus eine andere. Denn nun denkt Guſtchen keineswegs bei den Liebkoſungen, die ſie Läuffer erweiſt, an den abweſenden Fritz; vielmehr bezieht ſie ſie auf den Hofmeiſter ſelbſt — d. h. ſie liebt ihn tatſächlich und mit klarer Erkenntnis, wenn auch, wie der Schluß beweiſt, dieſe Liebe für beide hoffnungslos iſt.

Zur Zeit, als Lenz dieſes hoffnungslos liebende Paar ſchuf, träumte er von einem Liebesverhältnis mit Friederike Brion. Nun hat ſchon Roſanow 67) darauf hingewieſen, daß Lenz' Liebe zu Friederike nicht zum wenigſten auf dem Boden erwuchs, der durch das Gefühl der Verlaſſenheit bei dem Mädchen bereitet war. An der Aufrichtigkeit von Lenzens Liebe kann wohl heute kaum noch ein Zweifel herrſchen, ebenſowenig daran, daß er in ſeiner Illuſionsfähigkeit feſt daran glaubte, wieder geliebt zu werden — wenn auch wohl nur in flüchtigen Perioden eines erhöhten Selbſtgefühles, denen genug Perioden tiefer Depreſſion folgten. Es kann hier zwar nicht auf die ſchwierige Frage der Autorſchaft des „Seſenheimer Liederbuches“ 68) und der Datierung der einzelnen Lenzſchen Gedichte eingegangen werden. Trotzdem wird aber aus der datierbaren Lenzſchen Lyrik und noch mehr aus dem Briefwechſel durchaus klar, daß Lenz, und noch mehr ſein väterlicher Freund und „Sokrates“ Salzmann, dieſe Liebe zu Friederike als hoffnungslos betrachteten 69). Lenz glaubte ſich wohl von Friederike wiedergeliebt, aber er ſah dieſe Liebe trotzdem als ein unſeliges, zu verheimlichendes Geſchick an. So ſtellen die Briefe an Salzmann aus Fort Louis ſein Schwanken zwiſchen „Himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt“ dar, wenn Lenz gleich im erſten Brief 70) Friederike ein Mädchen nennt, „daß er nie wünſchte geſehen zu haben“. Sie hat ihm zwar (vor ihrer Reiſe nach Saarbrücken) „bei allen Mächten der L(iebe) geſchworen, nicht da zu bleiben“, aber trotzdem ſchreibt er: „Alſo einen Monat getrennt, vielleicht mehr, vielleicht auch immer“, und unterzeichnet: „Ihr

67) Roſanow a. a. O. S. 90.

68) Ueber die Gedichte Lenz', die mit Friederike in Verbindung gebracht werden, ſowie ſpeziell über das „Seſenheimer Liederbuch“, vgl. die zuſammenfaſſende Darſtellung bei Roſanow a. a. O. S. 99 ff.

69) Roſanow a. a. O. S. 97.

70) Stöber a. a. O. S. 47.

melancholiſcher Lenz". Auch der Brief 71) an Salzmann am Tage vor der Abreiſe von Fort Louis nach Landau iſt aus ſolchen Stimmungen geboren: „Ich gehe jetzt nach Seſenheim hinaus, um den letzten Tag recht vergnügt dort zuzubringen. Recht vergnügt — Nicht wahr, Sie lächeln über meine ſtolze, platoniſche Sprache, mittlerweile mein Herz . . . von nichts als Flammen, Dolchen, Pfeilen und Wunden deklamiert . . . Ich ſchäme mich meiner Empfindungen nicht, wenn ſie gleich nicht allezeit mit feſtem Schritt hinter der Vernunft hergehen. O! und Salzmann bedauert mich . . . Ich habe in Seſenheim gepredigt, wollen Sie das glauben? Den Sonntag Nachmittags kareſſiert (ſic.!) . . ."etc.

Es ſei genug der Citate, wo man den kleinen Band der Briefe aufſchlägt, überall findet man dasſelbe, den ganz ſelbſtſicheren Ausdruck des Bewußtſeins erwiderter Liebe und hart daneben troſtloſes Verlieren in melancholiſchen Unglücksgedanken, die aus der Situation, wie Lenz ſie doch (wenn auch irrtümlich) auffaßte, ganz unerklärt bleiben.

Zur Aufklärung dieſes Widerſpruches braucht man nicht im mindeſten die herabſetzenden und gegen Lenz faſt gehäſſigen Auslegungen 72), daß dieſe Briefe an Salzmann Komödie ſeien. Was hätte dieſe Komödie bezwecken ſollen? Lenz hätte Salzmann wohl „imponieren" können, wenn er ſich — wider ſein Gefühl — als der glückliche Liebhaber hingeſtellt hätte, niemals aber, wenn er, wie er es tat, ſeine Hoffnungen und tiefen Befürchtungen dicht bei einander offenbarte. Jeder unbefangene Leſer wird daher Erich Schmidt 73) und dem ihm folgenden Roſanow 74) Recht geben müſſen, daß die Briefe an Salzmann Lenzens wirkliche Empfindungen und Anſchauungen der Sachlage wiedergeben, wenn auch gewiß mit einer vielleicht unbewußt ſchauſpieleriſchen Steigerung. Iſt aber der Inhalt der Briefe echtes Gefühl, woher dann das Schwanken zwiſchen Jubel und Melancholie? Die Erklärung hierfür liegt in Lenz' pſychiſcher Veranlagung. Er war von Jugend her darauf eingeſtellt, ſich als einen Unglücklichen, von der Welt Zurückgeſtoßenen zu empfinden. Seine kleine und ſchwächliche Körperkonſtitution mag an dieſem faſt pathologiſchen Mangel an Selbſtgefühl weſentlichen Anteil

71) Stöber a. a. O. S. 57.

72) Heinrich Düntzer, Aus Goethes Freundeskreis S. 95.
Heinrich Düntzer, Friederike von Seſenheim im Lichte der Wahrheit S. 88 ff.

73) Erich Schmidt, Lenz und Klinger S. 11.

74) Roſanow a. a. O. S. 94.

haben 75). Schon in Königsberg als Student ſah ſich Lenz in einem Gegenſatz zu ſeinen etwas draufgängeriſchen Komilitonen, durch die er bösartige Scherze mit bewundernswerte Geduld zu ertragen gezwungen wurde 76). Die Melancholie des Dichters ſpricht aus den früheſten vorhandenen Schriftſtücken. So teilt Roſanow einen Gratulationsbrief Lenzens an ſeinen Bruder zur Hochzeit von März 1767 mit 77) und außer dem allgemeinen, überaus ernſt, faſt entſagungsvoll geſtimmten Ton fällt, wie auch Roſanow bemerkt 78), auf, daß der Jüngling hier wie faſt überall Todesgedanken ausſpinnt. Die ganze Jugendproduktion, die pietiſtiſchen Gedichte, das Epos „Die Landplagen“ 79), all das iſt auf Melancholie und Entſagung geſtimmt, wie auch Erich Schmidt für den „verwundeten Bräutigam“ den „für die Gelegenheit zu ernſten Ton“ 80) heraushebt.

Dieſe angeborene ſeeliſche Notwendigkeit, nur Finſteres, ſich ſtets als einen Unglücklichen 81) zu ſehen, die übermäßige Herrſchaft einer Phantaſie, die wohl Erfüllung vorzaubern, aber auch — und bei Lenz wohl noch eher — ſchwarze Enttäuſchungen vorausahnen konnte, daß iſt der Grund für die Gefühle der Hoffnungsloſigkeit, denen wir in Lenzens Aeußerung über ſeine Liebe zu Friederike, die er aber trotz allem erwidert glaubte, begegnen. Und genau ſo ſteht das Paar Guſtchen-Läuffer in der erſten Faſſung des „Hofmeiſter“ zu einander Eine zwar von beiden wahr gefühlte, aber dennoch hoffnungsloſe Liebe.

Es iſt keineswegs auffallend, daß das, was in Lenzens Auffaſſung des wirklichen Verhältniſſes das einzige Hindernis

---

75) Aehnliches vermutete ſchon der erſte Lenzforſcher, Dr. Dumpf aus Euſeküll. Auf die verhüllten Anregungen ſeiner Freunde, Ludwig Tieck, die Materialien auch zu Lenz' Biographie, nicht nur zur Herausgabe ſeiner Werke zu überlaſſen, ſchreibt er 1822: „ . . . wünſcht Ihr, Tieck, möge auch die Biographie ſchreiben? . . . Daß ſeine Arbeit ſchön ſein würde, das glaube ich ebenſo gerne als daß meine ſchlecht werden kann. Aber das weiß ich, daß Tieck Lenzens Seelenzuſtand, ſein innerſtes Leben, ſeine Körpergebrechen nie ſo kennen, ſo entwickeln kann, als es mir, dem Arzte gelingen muß“. sc. Georg Sivers J. M. R. Lenz, Baltiſche Monatsſchrift Riga 1866, 3. Heft S217

76) Roſanow a. a. O. S. 50. (Nach Reichardt Berliniſches Archiv der Zeit und ihres Geſchmacks, 1796 I 113—23.

77) Roſanow a. a. O. Beilage A. No. 2

78) Roſanow a. a. O. S. 45

79) Lenz Geſ. Schriften I S. 3 ff.

80) Erich Schmidt a. a. O. S. 5.

81) So ſchreibt Lenz an Frau von La Roche bei einer Dankſagung den immerhin bezeichnenden Zuſatz; „Wenn anders der Dank eines Menſchen wie ich, Sie erwärmen kann“. 20. Mai 1775, Robert Haſſenkamp. Euphorion III S. 530.

ſeines ungetrübten Glückes war, die Melancholie ohne realen Grund (war er ja doch von Friederikens Gegenliebe überzeugt), nicht mit in das Drama übernommen wurde. Es wäre damit keine dramatiſche Aktion zuſtande zu bringen geweſen. So griff Lenz nach einer mehr äußerlichen, dramatiſche Wirkungen verbürgenden Motivierung der Hoffnungsloſigkeit der Liebe; und dazu bot ſich ihm ohne weiteres die ſoziale Stellung des Liebhabers Dieſes Motiv findet bei Lenz auch ſeine theoretiſche Formulierung, wenn er an Frau von La Roche ſchreibt: „Die größte Unvollkommenheit auf unſerer Welt iſt, daß Liebe und Liebe ſich ſo oft verfehlt und nach unſerer phyſiſchen, moraliſchen und politiſchen Einrichtung faſt immer verfehlen muß“ 82). Gerade für unſeren Dichter lag dieſes Motiv umſo näher, als die ſoziale Stellung auch in Wirklichkeit mit ein ſtarker Grund für ſein mangelndes Selbſtgefühl, ſeine Pariageſühle war, wenn auch nicht gerade im Fall Friederike.

Lenz hatte in ſeiner Jugend, ſowohl im Elternhaus wie in Königsberg und in Straßburg die Leiden ſeiner ſozialen Stellung zur Genüge erfahren. Er erhielt ja in Königsberg aus der Armenkaſſe ein Stipendium 83) und mußte, da der geringe Zuſchuß des Vaters oft ausblieb, aufs äußerſte Not leiden. Von den überaus beſchränkten Mitteln der Familie Lenz gibt Zeugnis ein Brief Jacobs vom 24. November 1767 an den Vater 84), in dem er de- und wehmütig um ein Pelzfutter für 3 Rubel bittet und, da ſich der Vater um dieſe Zeit ſchon „ausgegeben habe“, meint, man könne es wohl auf Rechnung ſetzen laſſen bis die Zahlung weniger beſchwerlich ſei. Das ſoziale Elend zu koſten hat Lenz alſo ſchon früh, am ſtärkſten jedoch während ſeiner Straßburger Zeit 85) unter der oft entwürdigenden Behandlung durch die Herren von K eiſt reich ich Gelegenheit gehabt. So iſt es alſo zweifellos, daß ihm die Ausprägung eines unrealen, nur in Gefühlsſchwankungen begründeten Liebeskummer zu einer durch ſoziale Unterſchiede unglücklichen Liebe außerordentlich naheliegen mußte.

Nach allem ſcheinen mir alſo die Analogien zwiſchen Lenzens perſönlichem Erleben und der Handlung des „Hofmeiſters“ bereits jetzt ganz klar zu liegen. Läuffer (Lenz), der ſich dem von Fritz (Goethe) verlaſſenen Guſtchen (Frie-

---

82) Haſſenkamp a. a. O. S. 539 X

83) Roſanow a. a. O. S. 49.

84) Roſanow a. a. O. Beilage A. No. 4.

85) Waldmann, Lenz in Briefen S. 44 Brief vom 15.3.76 an Zimmermann. — Ebenda S. 48 Zimmermann an Herder 1.4.76.
Wagner, Briefe von und an Merk S. 51, Brief vom 14.3.75 Anmerk.

derike) naht und ſich in ſie verliebt. Seine Liebe wird erwidert, iſt aber trotzdem hoffnungslos (im Drama wegen des ſozialen Unterſchiedes). Eine Selbſtverſtändlichkeit iſt es allerdings, daß ſich die Umſetzung von Erlebnis in Dichtung nicht ſo bewußt vollzogen habe, wie es in dieſer grob ſchematiſchen Zuſammenſtellung den Anſchein hat.

Die Abweichungen im Drama, daß z. B. Fritz-Guſtchen ſchließlich dennoch vereint werden; daß Läuffer Liſe heiratet, ſind kein Gegenbeweis, ſondern nur ein Zeichen von Lenzens damals noch ungebrochener dichteriſcher Kraft. Er kleidete ſeine abſchließende Genera beichte in ein dichteriſches Gewand; damit — mit der Uebertragung des innerlichen Konfliktes — ſind die Beziehungen zwiſchen Werk und Leben aber auch zu Ende; was aus der angenommenen Situation der Dichtung hervorgeht, wird ohne Seitenblick auf den Reallverlauf konſequent entwickelt; mit einem Wort, die Dichtung iſt ein in ſich geſchloſſenes, nur mit ſich ſelbſt zuſammenhängendes Kunſtwerk mit eigenem Leben und eigenem Wert — keine Allegorie, ſondern ein Symbol.

Soweit führt uns die Faſſung von 1772. Die endgültige Bearbeitung von 1774 liefert für unſere Annahme den m. E. endgültigen Beweis. Durch die örtliche Entfernung und die verſtrichene Zeit wurde Lenz eine beſſere Erkenntnis von Friedrikens wahren Geſinnungen ihm gegenüber ermöglicht. Jetzt iſt er imſtande, Gedichte zu ſchreiben wie etwa „Die Liebe auf dem Lande“, 86) „Freundin aus der Wolke“, 87) von denen Erich Schmidt ſagt, daß „Lenz Friederikens Verhältnis zu Goethe ſo innig aufgefaßt und wiedergegeben hat, wie kaum einer“. 88) Mit dieſer klaren Erkenntnis Lenzens daß ſein Glaube, von Friederike wiedergeliebt zu werden, eine Selbſttäuſchung geweſen ſei, ändert ſich nun ſofort auch im Hofmeiſter das Verhältnis Guſtchens zu Läuffer. Jetzt werden die Worte in II,5 eingefügt, die wir oben (S. 31) im Text von 1772 vermißten, d. h. jetzt kommt in die Handlung der Moment hinein, daß das, was Läuffer für Guſtchens Liebe genommen hat, nichts geweſen iſt, als das Einſamkeitsgefühl der Verlaſſenen und vielleicht eine gewiſſe freundſchaftliche Zuneigung.

Damit iſt den Parallelen, die wir zwiſchen dem Hofmeiſter und Lenzens Leben fanden, die letzte und frappanteſte hinzugefügt. Wir müſſen durchaus behaupten, daß die Perſon des Hofmeiſters Läuffer und das ſich in ſeinem Schickſalsverlauf

86) Lenz, Geſ. Schriften I. S. 134 ff.

87) Ebenda, I. S. 76.

88) Erich Schmidt, Lenz und Klinger S. 3.

offenbarende Problem das Primäre und auch zweifellos das Wichtige im „Hofmeiſter“ iſt.

Die Auffaſſung der Komödie als eines moraliſch didaktiſchen Exempels iſt daher abzulehnen. Läuffer iſt nicht ein abſchreckendes Beiſpiel, ſondern die Hauptperſon, in der Lenz eigene Gefühle und Schickſalswirniſſe niederlegte 89). Der geiſtige Gehalt der Komödie iſt die — nicht ironieloſe — Geſtaltung der Tragik des wünſchenden und begehrenden Individuums in ſeiner Kolliſion mit den Geſetzen der menſchlichen Geſellſchaftsſchichtung.

Es bleibt uns nur noch übrig, dieſe Auffaſſung zu verteidigen gegenüber dem Einwurf, daß der Hofmeiſter doch tatſächlich Partien von unleugbar didaktiſchem Inhalt aufweiſt, ſo die Szene zwiſchen Läuffers Vater und den gegen das Hofmeiſtertum polemiſierenden geheimen Rat, (II,1) ſowie die Schlußſzene. Gegen das übermäßige Wichtignehmen dieſer didaktiſchen Partien wendet ſich auch Eugen Wolf 90), allerdings, wie mir ſcheint, mit unzureichenden und unzutreffenden Argumenten. Wolf lehnt — dies ganz in unſerem Sinne — die alte Auffaſſung ab, daß der „Hofmeiſter“ geſchrieben ſei, um „vor der Erziehung durch Hofmeiſter zu warnen.“ Er will dieſen didaktiſchen Zweck als eine nur ganz loſe angehängte Schlußmoral anſehen 91) und meint — in nicht recht verſtändlicher Weiſe —, daß Lenz, „das winzige Poſſenſpiel des Lebens karikieren“ wollte, daß der Schluß „nicht nach Lenz' Meinung eine wahre Löſung bot“, ſondern daß der Dichter nur aus ſeiner „weltverachtenden, revolutionären Stimmung heraus“ der Welt und Geſellſchaft, die er im Ernſt vollſtändig verachtete, ein Mittel zur Linderung ihrer kleinen Beſchwerden ironiſch darreichen wollte.

Man wird annehmen dürfen, daß eine ſolche freie Interpretation über die Befugniſſe des Literarhiſtorikers hinausgeht, abgeſehen davon, daß Wolff (wenigſtens für den „Hof-

---

89) Eine entſprechende Auffaſſung der Lenzſchen Werke im allgemeinen als allerperſönlichſter, erlebter Bekenntniſſe — allerdings ohne ausdrücklichen Bezug auf den Hofmeiſter — findet ſich in dem vortrefflichen, ſcharf charakteriſierenden Artikel von Dr. Edmund von Sallwürk, Frankfurter Zeitung 1909, 11. April No. 101. Literaturblatt S. 1. „Die Werke von Lenz . . . ſind . . . Konfeſſionen, etwa im Sinne von Rouſſeau . . .“ — vgl. auch Froitzheim, Lenz, Goethe und Cleophe Fibich. S. 54 über die Zuſammenhänge von Erlebnis und Dichtung bei Lenz.

90) Eugen Wolf, Die Sturm- und Drangkomödie und ihre fremden Vorbilder. Ztſchrft. Vgl. Lit. Geſch. u. R. 1887—88 N. F. I S. 209, 10.

91) Aehnlich wie Wolff erklärt Arthur Möller-Bruck die kleinlichen Tendenzen in Lenz' Dramen für „den Werken angeflickt“, und legt ihnen geringe Wichtigkeit bei. Arthur Möller-Bruck „Lenz“ Halbmonatsſchr. Die Kultur Köln 1903 S. 1470.

meiſter") mit der Anſchauung von der loſen iſolierten Stellung der „Schlußmoral" im Unrecht iſt (ſiehe die erwähnte Szene II,2).

Trotzdem aber müſſen wir die didaktiſche Tendenz als ein dem Stück als ſolches Fremdes anſehen. Sie iſt nicht Zweckurſache, ſondern beiläufig mit hinzugetan und zwar aus rein menſchlichen, nicht künſtleriſchen Gründen. Allerdings lag die Polemik gegen die kleinen Mißſtände des Hofmeiſtertums ſehr nahe. Wenn das ganze Werk auf dem Gegenſatz zwiſchen Individuum und ſozialer Schranke aufgebaut war, ſo bot ja gerade der Hofmeiſterſtand einen beſonders kraſſen Fall dieſer ſozialen Tragik. Denn in ihm befanden ſich Individuen, die vermöge ihrer Geburt und Bildung zu einer immerhin gehobenen Stellung berechtigt ſcheinen mußten, und gerade ſie ſtanden zu ihren Brotgebern in einem Verhältnis, das ſie ſcheinbar als Kameraden und Lehrer hinſtellte, in Wahrheit ihnen jedoch Bedientenrollen zuwies. Gerade für Lenz, der Hofmeiſterſtellen ja bekleidet hatte, war dies wohl oft drückend geworden und dementſprechend richtet ſich alles, was II,1 der geheime Rat gegen den Hofmeiſterſtand ſagt, ausgeſprochen gegen das Erniedrigende und Menſchenunwürdige einer ſolchen Stellung. Dies iſt für Lenz alſo durchaus eine pro domo geführte Bekämpfung der ſozialen Unterſchiede, als des allgemeinen Grundes menſchlicher Tragik, an eben dem konkreten Beiſpiel des Hofmeiſterſtandes. Und daß der Dichter hier durch den Agitator Lenz abgelöſt wird, daß praktiſche Vorſchläge laut werden, das iſt auf Conto der Charakteranlage Lenzens zu ſetzen, die Erich Schmich „Wichtigtuerei" nennt. Dieſe reformeriſche Wichtigtuerei iſt ein intereſſantes, pſychologiſch nicht ſeltenes Gegengewicht zu der inneren Haltungsloſigkeit, die von jeher Lenz' Geſchick war.

Jedenfalls ſollen dieſe wichtigtuenden Reformgeſten, auf die unten noch einmal des näheren einzugehen ſein wird, Lenz und ſeinem Hofmeiſter zwar nicht abgeſprochen werden, ſie ſind aber durchaus nur Begleiterſcheinungen, nicht Wurzel und Zweck ſeines dramatiſchen Schaffens.

Die Soldaten.

Mit vorläufiger Auslaſſung des „Neue Menoza", der zeitlich auf den „Hofmeiſter" unmittelbar folgenden Komödie, gehen wir nun zur Betrachtung der „Soldaten" über, da die verwandſchaftlichen Beziehungen zwiſchen „Hofmeiſter" und „Soldaten" recht bedeutende ſind.

Dieſe Komödie — oder wie Franz Blei 92), dem ſpäteren Wunſche des Dichters folgend, das Werk nennt: Schauſpiel —

92) Lenz Geſ. Schr. III S. 29 u. Anm. S. 461.

iſt von den Kritikern, die der Literaturwertung 93) näher ſtehen als der Literaturgeſchichte 94), mit Recht die größte Beachtung zu Teil geworden. Die ungekünſtelte, ſcharf zeichnende Sprache, die ebenſoweit entfernt iſt von dem platten, mundartlich gefärbten Naturalismus eines Heinrich Leopold Wagner, wie von dem hohlen, verſtiegenen Phraſenlärm Lenzens im „Neuen Menoza"; die Wucht, mit der einzelne Szenen konzipiert ſind, ſodaß wahrhaft etwas von Shakespeareſchem (nicht Shakespeariſierenden, wie etwa in Klingers „Otto") Geiſt ſpürbar wird, dies alles ſind Qualitäten, die den „Soldaten" neben den Goethiſchen Frühwerken durchaus die dominierende Stellung im geſamten Schaffen der Sturm- und Drangperiode anweiſen. Man denke z. B. an die Judenſzene (III,1), ein Muſter wahrhaft ſchöpferiſcher — wenn immer derb-draſtiſcher — Dichterphantaſie, oder an das tragiſche Gegenſtück zu einem ſolchen Humor, das Zuſammentreffen Weſeners und ſeiner Tochter an dem abendlich dämmernden Ufer der Lys 95). Und andererſeits, wie in zarteren Szenen jedes Wort richtig an ſeinem Platz ſteht, etwa wenn Marie auf die gütigen Vorhaltungen der Frau von La Roche nichts antwortet als ganz ſchlicht: „Er liebte mich aber" (III,10). Derartiges iſt von einer künſtleriſchen Sicherheit und Feinheit, wie ſie — außer eben bei Goethe — im ganzen Sturm und Drang nicht zu finden iſt, und ſollte ſchon allein hinreichend ſein, um Verunglimpfungen von Lenzens künſtleriſcher Ehrlichkeit und Kraft wie wir ſie leider ſelbſt bei Hettner finden müſſen 96). unmöglich zu machen. Und im ſelben Grade ſollten dieſe Zeichen künſtleriſchen Geiſtes eigentlich verhindern,

93) sc. Robert Walſer, Lenzens Soldaten. Die Schaubühne 1907 III S. 269, als Urteil eines Literaten. Oscar Gluth a. a. O., deſſen ganze Arbeit treffliche Urteile über die Soldaten enthält.

94) Man vgl. hierzu etwa Hettners kaltherziges und befangenes Urteil: „Was iſt die Idee dieſes Stückes? Mit empörender Schamloſigkeit werden alle niederträchtigſten Wüſtheiten des Garniſonlebens geſchildert und zuletzt wird daraus folgende ſaubere Moral gezogen: (folgt Zitat der Schlußworte der Soldaten). Hermann Hettner, Geſchichte der Dtſch. Lit. im 18. Jahrh. III,1 S. 241.

95) Oscar Gluths Tadel a. a. O. S. 44: Lenz fehle es an Mut zu der naturaliſtiſchen Tragik, darzuſtellen, daß Marie in der Dunkelheit ſich dem Vater als Dirne anbiete, iſt hinfällig, da Lenz keinen Zweifel darüber läßt, daß er die Szene ſo aufgefaßt ſehen will. Darauf weiſen ganz eindeutig Weſeners Worte: „Laß' Sie mich, ich bin kein Freund von ſolchen Sachen . . . . Lauf' Sie Ihren Soldaten nach."

96) Leider läßt ſich ſelbſt Erich Schmidt von der Herablaſſung, mit der ſein — weſentlich auf Goethe gerichtetes — Intereſſe für Lenz ſtark verſetzt iſt, veranlaſſen, die Soldatenſzenen des Stückes, die bei Shakespeare vermutlich als geniale Charakteriſtik paſſieren würden, als „ekelhaften, rohen Realismus und Zynismus" zu bezeichnen. a. a. O. S. 44.

bei den Soldaten eine ähnliche banal beſchränkte Stellung der Aufgabe dem Dichter unterzuſchieben wie beim Hofmeiſter; als habe er auch dieſes Stück in didaktiſcher Abſicht geſchrieben, als lehrhafte Geißelung der Soldatenunſitten und der Gefahren, die durch ſie den Mädchen drohen, gewiſſermaßen als „Warnung für Bürgerstöchter" 97) — „Ihr Mütter, merkts Euch", wie Heinrich Leopold Wagner die Umarbeitung ſeiner „Kindermörderin" ſo poetiſch nennt.

Aber trotzdem man recht häufig auf derartige didaktiſche Interpretationen des Problems der Soldaten ſtößt, herrſcht dies doch nicht in dem Maße vor wie beim Hofmeiſter, da hier durch den vom Dichter ſcharf herausgearbeiteten Gegenſatz Desportes-Marie Weſener und die augenfällige Verteilung von Schuld und Elend auch der oberflächlicher Beurteiler ſofort auf das tiefere (als didaktiſche) Problem aufmerkſam werden muß.

Wir verſuchen nun, aus der Handlung heraus die Art und den Umfang dieſes Problems zu entwickeln.

Auch in den Soldaten ſind mehrere Handlungsfäden zu unterſcheiden. Aber es iſt weſentlich ſchwieriger als im „Hofmeiſter", dieſe glatt und reſtlos zu trennen. Wir haben wieder einen gemeinſchaftlichen Drehpunkt der Handlung, wieder iſt dies die Haupt-Mädchenrolle des Stückes (Guſtchen von Berg-Marie Weſener). Aber die Verknüpfung dieſes Drehpunktes mit den Handlungen geſchieht nicht wie im Hofmeiſter. Dort kommt Guſtchen mit der Läufferhandlung erſt in Berührung, nachdem die Fritzhandlung zwar begonnen hat, aber durch Fritz' Entfernung gewiſſermaßen ſuspendiert worden iſt. Dann entwickeln ſich die Beziehungen Läuffers zu Guſtchen bis zu Ende, bevor die Fritz-Handlung wieder an Guſtchen herantritt.

In den „Soldaten" dagegen haben wir die Haupt-Handlung (Marie-Desportes) und die Neben-Handlung (Marie-Stolzius). Die letztere iſt vollkommen, Zug um Zug, Folge und Produkt der erſteren; und dieſe wiederum wird, nachdem ſie frei und von innen heraus ſich entwickelt hat, durch die endliche Berührung mit Stolzius und ſeinem Geſchick jäh aber folgerichtig geendet. So ſind alſo beide Handlungen zu einem Ganzen verſchmolzen. Zerſprengt wird dieſe Einheit — ſtreng genommen, in techniſch dramaturgiſcher, nicht innerlicher Hinſicht — dadurch, daß Maries Entwickelung von der Flucht des Desportes an weder durch die Desportes-Handlung noch durch

97) Vgl. Oscar Gluth a. a. O. S. 35. „ . . er (Lenz) lehnt ſich nicht prometheiſch gegen die Vorſehung auf, er zeigt nur: ſolche Sachen paſſieren, wie könnte man das verhindern?"

die Stolzius-Handlung direkt und dramatiſch faßbar in Mitleidenſchaft gezogen wird, und auch iſoliert, nach einer kurzen indirekten Berührung mit Deſportes, endet. Da jedoch Maries Schickſal nach Deſportes Flucht' nur ein beſinnungsloſes Weitertaumeln auf dem Wege iſt, auf den er ſie geſtoßen, gewiſſermaßen ein Auslaufen vermöge der beigebrachten Schwungkraft, ſo dürfen wir die Marie-Handlung in den Rahmen der Deſportes-Handlung aufnehmen, wogegen wir beim „Hofmeiſter" eine beſondere Guſtchen-Handlung aufſtellen mußten. Der Unterſchied vom Falle Guſtchens liegt darin, daß auf Maries Erlebniſſe mit Mary und La Roche Deſportes ſowohl direkt (durch Briefe), wie indirekt Einfluß hat, während Guſtchens Geſchick nach ihrem Falle ſich völlig von den Einwirkungen Läuffers und Fritz' loslöſt, ſodaß hier unbedingt eine eigene Handlung vorliegt.

I. Die Deſportes-Marie-Handlung.

Der junge Baron Deſportes, ein Offizier aus Armentières, kommt in Geſchäften in das Haus des Galanteriewarenhändlers Weſener zu Lille. Er ſtellt Marie, der Tochter Weſeners, [*die mit einem jungen Tuchhändler Stolzius verlobt iſt (I,1)*] nach und lädt ſie (I,2) zu einem Theaterbeſuch ein, was der Vater jedoch verbietet. [Heimlich gelingt es Deſportes trotzdem, Marie in die Komödie zu führen], doch plaudert ſie, heimgekehrt, (1,5) alles aus, worauf der Vater heftig zürnt, endlich jedoch — im Glauben an Deſportes Heiratsabſichten — den Umgang weiterhin duldet (I,6). Es entſpinnt ſich zwiſchen den beiden ein Liebesverhältnis (II,3), [im Verlauf deſſen Deſportes Marie ein ſchriftliches Heiratsverſprechen gibt]. [Die Flucht Deſportes vor ſeinen Gläubigern endet jedoch die Beziehungen], worauf Weſener für die Schulden des Offiziers gutſagen und den Heiratskontrakt an deſſen Vater einſenden will (III,3). [Teils um mit Deſportes in Verbindung zu bleiben, teils aus Verlaſſenheit läßt ſich Marie in einem Verkehr mit Deſportes Freund Mary ein], den ihre Mutter mißbilligt (III,6) und den Mary auszunützen trachtet, da auch ihn Marie reizt. Deſportes iſt damit ſehr einverſtanden und begünſtigt (III,7) dieſen Verkehr, da er Marie ſo glaubt abſchütteln zu können. [Aber auch mit anderen Edelleuten hat Marie Umgang, ſo mit dem jungen Grafen de la Roche], dem ſeine Mutter dieſes Verhältniſſes wegen Vorwürfe macht (III,8). Um Marie zu retten, beſucht die Gräfin ſie, ſpricht ihr wohlwollend zu (III,9,10) und [nimmt ſie ſogar in ihr Haus auf]. Hier kommt Marie mit

Deſportes Freund Mary heimlich zuſammen (IV,3), der ihr von angeblicher Sehnſucht Deſportes ſpricht — um ſie wieder aus ihrem ſicheren Aſyl zu locken. [Darauf ſchreibt Marie an Deſportes, daß ſie zu ihm kommen wolle], er iſt darüber unwillig (IV,4) und [ſchreibt ſeinem Jäger, Marie zu empfangen, in der Hoffnung, daß ſie dieſem zu Willen ſein werde, worauf er ſie mit gutem Grund würde abſchütteln können]. Der Jäger erwartet (IV,8) demgemäß die Beute.

Maries Vater iſt auf die Nachricht von ihrer Flucht aus dem La Rocheſchen Hauſe (IV,5,7) ihr nachgeeilt (V,1) und findet ſie, [die Deſportes in Philippeville nicht gefunden und wohl dem Jäger zum Opfer gefallen iſt (?)] in Armentières als bettelnde Dirne (V,4).

II. Die Marie-Stolzius-Handlung.

[Der junge Tuchhändler Stolzius iſt mit Marie Weſener verlobt (I,1)], die er ſehr liebt (I,2). [Er erhält Nachricht von dem *Verkehr Maries mit Desportes*], wird jedoch (II,1) von deſſen Kameraden Haudy getröſtet, da die Sache ungefährlich ſei. Alle Offiziere bemühen ſich um Stolzius Freundſchaft (II,2), in der Hoffnung, mit Marie anbandeln zu können. Von dieſer erhält Stolzius, als er ihr Untreue vorgeworfen (II,3) *auf Veranlassung Desportes* den Abſagebrief (III,2). [Darauf verläßt er ſein Geſchäft, tritt in Militärdienſte] und wird Mary, dem Freunde des Deſportes als Bedienter zuerteilt (III,5). Mary ſpricht mit Stolzius davon, daß auch er Marie liebe und ſie heiraten wolle, falls Deſportes ſie verließe (IV.1). Durch ihn erfährt Stolzius auch (IV,6) *Maries Flucht* und ſinnt auf Rache an Deſportes (IV,9—11). Als Deſportes Mary beſucht und ihm *von seinen Abschüttelungsversuchen und der mit dem Jäger geplanten Schändlichkeit erzählt*, vergiftet Stolzius (V,3) ihn und dann ſich ſelbſt.

Was außer den in dieſer Zuſammenſtellung benutzten Szenen noch zum Inhalt des Dramas gehört, kann für uns billig außer Betracht bleiben. Es iſt entweder Epiſode, wie die Rammlerſzenen (II,1, IV,2,9), die ohne inneren Zuſammenhang mit dem Werk als Ganzen ſteht, oder es iſt wie die Schlußſzene und die Eiſenhardtſzenen — raiſonnierende, rekapitulierende Zuſammenfaſſung.

In den „Soldaten" iſt die Handlung der klar geſtaltete Ausdruck des Problems.

Die Hauptperſon iſt ohne Zweifel Marie Weſener; in zweiter Linie dann Stolzius. Deſportes iſt nichts an ſich, nur Mittel zum Zweck; er iſt das Schickſal der beiden.

Marie iſt ſchwach genug, ſich nach dem höheren Stand der Offiziere und Edelleute zu ſehnen, dazu reizt ihre Schönheit einen Angehörigen dieſer Stände; daran geht ſie zugrunde. An dieſer doppelt vermittelten Berührung mit einer feſt in ſich geſchloſſenen Geſellſchaft, die ſie wohl eine Zeitlang mitſchleifen und dann zerbrechen, aber nicht in ſich aufnehmen kann und will.

Genau dasſelbe Problem wie im „Hofmeiſter" liegt alſo hier vor. Die der Menſchheit immanenten Geſetze der geſellſchaftlichen Schichtung richten ſich vor dem Individuum auf und bereiten ihm ſeine unumgängliche Tragik, laſſen ihm nur die Wahl: Verzicht auf die Wünſche, die gerade die treibendſten in dem betreffenden Individuum ſind, oder Untergang.

Völlig unter dem gleichen Geſichtspunkt iſt das Geſchick des Stolzius zu betrachten. Er ſteht anfänglich feſt auf ſeinem Boden, wo er ſicher iſt. Aber dadurch, daß er zum Nebenbuhler eines Angehörigen jener bevorzugten Klaſſen werden muß, kommt auch er mit dieſer geſellſchaftlichen Schichtung in eine Wechſelwirkung (die hier nicht, wie bei Marie, Aſſimilation, ſondern Befreiung anſtrebt) und geht an ihr zugrunde.

Dies Lenzſche Grundproblem — ſoziale Stellung als Konfliktserreger — geht durch des Dichters ganzes Schaffen hindurch. Selbſt Epiſoden der Werke ſind darauf aufgebaut, mit mehr oder weniger ſtrenger Ziehung der Konſequenzen: man vergleiche nunmehr etwa die „Hofmeiſter"-Epiſode Jungfer Rehaar-von Seiffenblaſe. Was in dieſer Epiſode bald fallengelaſſen wird, was den Hofmeiſten Läufer ſelbſt zu einem leicht ironiſierten, tragikomiſchen Reſignationsſchickſal führt, das zieht hier in den „Soldaten" das tragiſche Verderben herbei.

Gegen dieſe große, dichteriſche Auffaſſung aller ſozialen Schichtung als Quelle tiefſter menſchlicher Konflikte verſchwindet das Kleine und Kleinliche der außerdichteriſchen, praktiſch-didaktiſchen Tendenzen, auf die man auch bei den „Soldaten", einen viel zu großen und beſtimmenden Nachdruck gelegt hat.

Lenz ſelbſt bezeichnet es allerdings als den Zweck ſeiner „Soldaten", in das Geſchick der Straßburger Goldſchmiedstochter Cleophe Fibich warnend einzugreifen 98), und ferner

98) Vgl. Brief Lenzens an Herder, März 1776 Heinrich Düntzer, Aus Herders Nachlaß I S. 239. — Vgl. Rosanow a. a. O. S. 299, der ſehr großes Gewicht auf dieſen praktiſchen Zweck des Dramas legt.

ist immer wieder auf die an sich gewiß richtige Tatsache hingewiesen worden, daß Lenzens berühmte und berüchtigte Denkschrift über die Soldatenehen 99) mit dem Drama in engem Zusammenhang steht. Aber schon das Nebeneinandersein dieser beiden Motive, die man den „Soldaten" als wesentliche unterzuschieben pflegt, sollte davor warnen, einem von ihnen eine allzugroße Bedeutung beizulegen. Es ist sehr wohl möglich, daß der Wunsch, Cleophe Fibich ein warnendes Beispiel vorzuhalten, im Gehirn des Menschen Lenz einen Anstoß zur Konzeption und Abfassung der „Soldaten" abgegeben hat 100). Jedoch für die ästhetische Beurteilung ist dies belanglos, denn allsobald, als die Idee zum Drama in den Geist des Dichters Lenz eintrat, geriet sie unter den absolut beherrschenden und formenden Einfluß des Lenzschen grundsätzlichen Lebens- und Dichterproblems: Individuum im Anprall gegen die Gesetze der menschlichen Ordnung.

Ebenso wie diesem Motiv — Warung Cleophes — dürfen wir auch dem anderen — Reform der soldatischen Eheloſigkeit — im besten Falle eine zwar zeitlich primäre, ästhetisch jedoch nur ganz sekundäre Rolle zuerkennen. Wie im „Hofmeister" der Hofmeisterstand, so ist hier der Soldatenstand nichts als das unentbehrliche konkrete Beispiel, an dem die Funktion des sozialen Unterschiedes entwickelt wird. Dazu kam dann, genau wie beim „Hofmeister" Lenzes „wichtigtuerisches" Bemühen, auch als Mensch irgend eine Befreierrolle zu spielen, ein Gebaren, das mit seiner tiefinnersten Weltstimmung, mit „seines Nichts durchbohrendem Gefühle" in psychologisch notwendiger Wechselwirkung stand; das ihn veranlaßte, sich vor dem Gefühl seiner Schwäche, Freud- und Zwecklosigkeit von Zeit zu Zeit zu retten in eine reformerische Phantasierolle, eines Neuschöpfers der Kriegsbaukunst 101), Reformators der Soldatenehen oder in ähnliche wilde Projekte — was dann in der russischen Wahnsinnszeit nach 1780 zu Gründungsversuchen der allerverworrensten Art führte 102): pädagogische Reformen, Gründung einer Universität in Dorpat, Gründung einer geheimnisvollen „Assemblée litéraire à Moscou", frei-

99) Vgl. Brief an Herder Februar 1776. Düntzer a. a. O. S. 238. Vgl. Gruppe a. a. O. S. S. 39. — Vgl. Erich Schmidt a. a. O. S. 44.

100) Immerhin wird man doch Schwierigkeiten mit dieser Annahme haben, denn da Lenz den Druck des Werkes durchaus um ein Jahr hinausgeschoben wissen wollte, inzwischen aber Cleophes Schicksal sich schon entschieden haben mußte, so ist nicht recht ersichtlich, wie Lenz sich eine Einwirkung seines Werkes hierauf gedacht haben soll. Vgl. Froitzheim, Lenz, Goethe und Cleophe S. 24.

101) Rosanow a. a. O. S. 397

102) Rosanow a. a. O. S. 414 ff.

maueriſche Projekte und viele andere Ideen in wildem Durcheinander.

Daß ſolche Reformatorgeſten, in denen Lenz ſich ſchon in Straßburg ſehr gefiel 103), und die ſeine Freunde „für die Menſchheit wichtig“ (Miller) hielten, in die „Soldaten“ hineinſpielen, iſt unleugbar. Daß ſie aber nicht die Zweckurſache des Stückes ſind, daß dieſes nicht geſchrieben wurde, um eine Beweiskette für die viel angegriffene Schlußmoral zu bilden, daß beweiſen Lenz' eigene Worte 104): „Die letzte Szene in den „Soldaten“ muß nicht gedruckt werden, wenn ich mein Ding ſelbſt bei Hofe durchtreiben kann.“ Wenn er alſo dieſe Szene als Hindernis ſeines Projektes anſieht, ſo kann man ſie doch unmöglich andererſeits als Mittel zur Erreichung desſelben ausgeben. Kurzum, dies Projekt der Denkſchrift iſt nur in durchaus ſekundärer Weiſe der Beſchäftigung mit dem Soldatenſtande entſprungen.

103) Erich Schmid a. a. O. S. 9.
104) Lenz Geſ. Schriften III S. 462.

Drittes Kapitel.

Lenz und das ſtändiſche Prinzip.

Wir haben aus den vorangegangenen Erörterungen erkannt: Lenz' Schaffen (wenigſtens im „Hofmeiſter" und den „Soldaten") dreht ſich um den Konflikte gebärenden Gegenſatz von Menſch und geſellſchaftlicher Ordnung. Im Folgenden ſoll es nun unſere Aufgabe ſein, die Geſinnung, aus der heraus Lenz dieſen Gegenſatz geſtaltet zu präziſieren und gegen m. E. irrtümliche Interpretationen ſcharf abzugrenzen. Wir werden uns hier ſpeziell gegen Roſanow richten müſſen, da dieſer eine wohl unhaltbare Gleichſetzung Lenzſcher und Diderot — Mercierſcher Prinzipien und Geſinnungen verſucht.

„Nach dem Plane von Lenz ſollte ſein Stück („Die Soldaten") ein bürgerliches Drama im Geſchmack von Mercier und Diderot werden Um dem einen zu genügen, gab er ſeinem Stück eine lebhafte ſozialpolitiſche Färbung; um dem zweiten zu gefallen, ſtellt er nicht einzelne Perſönlichkeiten, ſondern ganze Geſellſchaftsklaſſen dar." 105)

Eine direkte Parallele zu den Soldaten findet Roſanow dann in Merciers „Le déserteur", „es hatte ebenfalls die Mängel des Soldatenſtandes zum Vorwurf. Das Stück war unmittelbar gegen das drakoniſche Geſetz, daß jeden Deſerteur mit dem Tode beſtrafte, gerichtet". Lenz' Kampf richtet ſich alſo nach Roſanow gegen ‚die Eigentümlichkeiten des Wehrſtandes in ſeiner damaligen Einrichtung und Stellung.' Er ſoll alſo auf Beſſerung dieſer eigentümlichen Mängel abzielen. In den „Soldaten' ſowohl wie — auf anderem Gebiete — im „Hofmeiſter". Das iſt es offenbar, was Roſanow mit ‚lebhafte ſozialpolitiſche Färbung' bezeichnet.

Wir wollen nun ſehen, wie weit dies eine Tendenz im Diderot-Mercierſchen Sinne geweſen wäre, wie weit es eine im Lenzſchen Sinne darſtellte.

Das im „Hofmeiſter" und „Soldaten" der Konflikt nicht aus dem Gegenſatz von an ſich tugend- und laſterhaften Individuum entſpringt, ſondern aus dem Antagonismus von Menſchen, die durch ihre ſoziale Stellung, ihr „Milieu" zur Gegnerſchaft beſtimmt ſind, iſt uns klar.

Hiermit iſt die erſte Anknüpfung an Diderot allerdings gegeben. Denn es bedarf keines Beweiſes mehr, daß durch Diderot — allerdings mehr durch ſeine Theorie als durch ſeine Muſterdramen „Le fils naturel" 106) und „Le père de famille" 107) — zuerſt der Stand des Menſchen aus einem „nur zufälligen" zur Grundlage des Werkes 108) (d. h. der

105) Roſanow a. a. O. S. 300.

106) Oeuvres complètes de Dénis Diderot. 1875 tome VII. p. 22—84.

107) ibd. p. 179—298.

108) César Flaiſchlen, O. H. v. Gemmingen, mit einer Vorſtudie über Diderot als Dramatiker. Diſſert. Zürich 1890, S. 19.

Verwickelung) wurde. Aber Diderot fordert zwar theoretisch, daß man „die Pflichten, die Vorteile" des Standes des Hausvaters, des Philosophen, Kaufmanns, Richters, Bürgers zur Herbeiführung von Verwickelung und Lösung benutzen solle; seine comédies sérieuses ruhen jedoch garnicht auf dem Stande ihrer Helden, sie beschreiben ihn nur — recht beiläufig — noch dazu. „Diderots Dramatik hat nur den einen Gegenstand der sich in Prüfungen bewährenden Tugend . . . Bei ihm herrscht der ganz abstrakte Gegensatz von Tugend und Laster. Seine Personen vertreten die Sittlichkeit an sich, sie erscheinen noch nicht in der Abhängigkeit von den Sitten der bürgerlichen Sphäre und ihren Voraussetzungen und Bedingungen." 109) Mit einem Wort, Diderot stellt zwar seine Menschen beiläufig als Mitglieder eines Standes dar, aber er läßt ihre Handlungen noch keineswegs als Produkte von Charakter und Milieu erscheinen. Daher braucht er auch noch keine Entgegensetzung von im Leben sich bekämpfenden Ständen, daher bleibt das, was er Stand nennt, das Familienverhältnis, wird noch nicht, oder nur in geringen Episoden, soziales Verhältnis. Das glückliche und folgenwichtige Motiv der unstandesgemäßen Liebe läßt er im „père de famille" ohne tiefe Ausgestaltung. Es kommt ihm garnicht auf die Kontrastierung von Gefühl und sozialer Weltordnung an, sondern nur auf die Verwirrungen, in die der alte d'Orbesson durch die drohende Mißheirat seines Sohnes gestürzt wird. Daher ist es Diderot auch kein Opfer, durch den Theatercoup der Entdeckung von Sophies adliger Geburt alle Konflikte hinwegzueskamotieren.

Diderots Praxis ist Tugenddeklamation — mit geringfügiger Heranziehung der bürgerlichen Stellung seiner Hauptperson. Seine Theorie verlangte dagegen die Nutzbarmachung der verschiedenartigen Standesmilieus. Aber auch in dieser Theorie wollte er kein Emanzipationsagitator sein. Er wollte nur, daß man etwa die Konflikte beleuchten solle, in die Stand und Charakter kommen könnten, daß man vielleicht auch Pflichten und Rechte der einzelnen Stände abwäge, all dies, um die vernunftgemäße Hochachtung vor dem eigenen wie dem fremden Stande bei den Zuschauern zu erwecken und jeden zur Tugend, d. h. dem Erfüllen der vom Stande geforderten Pflichten anzuhalten. Dadurch will Diderot bessern, dadurch das „Goldene Zeitalter" der Harmonie des Individuums mit seinem Stande und der Stände unter einander herbeiführen. So sind für ihn alle menschliche Stände, die staatliche Ordnung überhaupt, das Gute, Berechtigte, Vernunftgemäße; es kommt nur darauf an, daß die Individuen auch ihre Anforderung erfüllen. Schlecht ist ihm der, der seinen

109) Eloesser, Das bürgerliche Drama S. 70.

Stand nicht ſeinen Kräften gemäß ausfüllt oder der ſeine Macht mißbraucht.

Im ſcharfen Gegenſatz zu Diderots Geſinnung ſteht nun die Louis Sébaſtian Merciers. Mercier begegnet ſich mit Diderot in der Forderung, die Welt, die zeitgenöſſiſche Welt ſolle die Stoffe für das theatraliſche Schaffen abgeben. Er begegnet ſich ferner in der Forderung mit ihm, daß das Theater ein Erziehungsinſtitut werden ſolle, daß es dienen müſſe, die Tugend durchſetzen zu helfen und das Laſter zu verdammen. Aus dieſer Prämiſſe, die Mercier von Diderot übernahm, folgt auch für ihn die Abkehr von der regelmäßigen, klaſſiſchen franzöſiſchen Tragödie, die Forderung des „drame sérieux" oder „bourgeois". Daraus folgt weiter auch für Mercier das Hervorheben des Menſchen in der Relation mit ſeinem Stande, das Ausnutzen der verſchiedenen bürgerlichen Milieus für das Theater. So iſt alſo der Stoff, mit dem Mercier und Diderot arbeiten wollen, allerdings derſelbe, bürgerliche Dramen, bürgerliche Standeskonflikte.

Aber das Ziel, auf das Mercier zuſtrebt, iſt ein anderes als das Diderots. Dieſem war es nie beigefallen, Stände anzugreifen. Nur Individuen, die etwa als Edelleute die Pflicht des Edelmanns, gerecht und hilfreich zu ſein, vernachläſſigten, den Bürger bedrückten, hätte er als Schandflecke, Auswüchſe ihres Standes getadelt. Mercier dagegen politiſiert, wo Diderot moraliſiert. Mercier diskutiert ſchon das Daſein gewiſſer, privilegierter Stände innerhalb der geſellſchaftlichen Staffelung allgemein. Er will „das Drama zu einer tüchtigen Waffe im Emanzipationskampf der bürgerlichen Klaſſe machen" 110). Nicht ſowohl für die Herrſchaft der „Tugend" will Mercier kämpfen, ſondern für die Anerkennung und Berechtigung eines republikaniſch-freien Bürgertums, für die ſozial Niedriggeſtellten, wobei ſich ihm allerdings in recht ſentimentaler Weiſe die Begriffe ſozial-hoch = Laſter und bürgerlich = Tugend identifizieren.

Merciers Demokratismus ſpricht aus jeder ſeiner Zeilen. „Die Kunſt, man ſage was man wolle, iſt noch nicht auf ihrem Gipfel, weil noch nicht alle Stände der Einwohner gleich großen Gefallen daran finden" 111); „geht hin und unterhaltet das Volk von ſeinen Sitten, von ſeinen Glücksumſtänden, von der Lage, in der es wirklich iſt; ſo wird es euch verſtehen" 112). Man müſſe einen Prinzen, um ihn als Helden einer Dichtung möglich zu machen, ſeiner Würden

110) Eloeſſer a. a. O. S. 76. (Wie über Diderot, ſo hat auch über Mercier Eloeſſer eindringende und ſcharf charakteriſierende Sätze geſchrieben. An ſeine Darlegungen lehne ich mich in beiden Fällen im allgemeinen an. Vgl. Das bürgerliche Drama Kap. IV.).

111) [Louis Sébaſtien Mercier] Neuer Verſuch über die Schauſpielkunſt, Leipzig 1776 S. 4.

112) ibd. S. 55 Anm.

entkleiden, „laßt ihm ſein ſtolzes Anſehen, ſeine Ehrenzeichen . . . — ich weine nicht mehr“ 113). Könige ſind für Mercier nur denkbar als Tyrannen, „deren Ehrgeiz die Quelle, aus der die Unglücksfälle ihrer Völker herfließen“ 114). So kommt Mercier zur Verurteilung Molières als eines Verächters und Verunglimpfer des Bürgertums 115). Das Bürgertum, das wie er ſagt, „den Staat ausmacht‘ iſt der Stoff und gleichzeitig der Zweck ſeiner theoretiſchen Forderungen und ſeiner Dramatik. Was dieſem, ſeiner ruhigen, ſelbſtgenügſamen Lebenshaltung ſchadet, das ſoll an den Pranger der Dichtung geſtellt werden, heimliche Verleumdung, Aemterſchacher, die Uebergewalt des Monarchen, des Adels, des Militärs, kurz alles unſoziale Verhalten ſoll der Dichter beſtrafen, Aber, wie Eloeſſner richtig hervorhebt, nicht ſoll der Dichter um Mitfühlen werben für den, der aus der Reihe der geſellſchaftlichen Ordnung ausgeſtoßen iſt; „nous n’avons point de larmes donner à un meutrier. Sa cause nous devient étrangère. Il n’est plus compté dans la société.“

Man kann alſo Merciers Geſinnung etwa in folgendem zuſammenfaſſen: Schutz und Aufrechterhaltung des ruhigen, tugendhaft vernünftigen Lebens der menſchlichen Geſellſchaft iſt die Aufgabe des Dichters. Und dieſe Geſellſchaft iſt — und ſoll ſein — eine republikaniſche; Bürger und Bauer ſind ihre Vertreter. Ariſtokratie bedeutet Störung dieſer geſellſchaftlichen Ordnung Aber genau ſo bedeutet auch das Individuum, das über ſeine Grenzen hinauswill, Störung dieſer berechtigten, weil vernunftgemäßen Ordnung.

Man erkennt ohne weiteres, wie vollkommen Mercier hiermit auf dem Boden der Aufklärung ſteht. Das ſoziale Moment ſeiner dramaturgiſchen Forderungen iſt ein erhaltendes. Es negiert die gegenwärtigen, ariſtokratiſch-abſolutiſtiſche Geſellſchaft, aber nicht eine Geſellſchaft überhaupt. Für den Subjektivismus der Kraft- und Gefühlshelden des deutſchen Sturm und Drang iſt in Merciers ſozialer Ethik und Aeſthetik kein Raum.

Wir werden ſogleich ſehen, daß Lenz' Dramatik in Bezug auf die ſoziale Geſinnung auf dem entgegengeſetzten Standpunkt ſteht. Es iſt falſch, zu behaupten, Lenz (und die ganze Sturm- und Drangperiode) ſei eine Ausführung der Merciersſchen ſozialen Ideen. Die demokratiſche Apologie des Bürgertums liefert weder der „Hofmeiſter“ noch die „Soldaten“. Dieſen ſpießbürgerlichen, politiſch-didaktiſchen Zug finden wir dagegen ausgeſprochen etwa in F. W. Großmanns „Nicht mehr als ſechs Schüſſeln.“

---

113) ibd. S. 56.
114) ibd. S. 57.
115) ibd. Kapitel VII.

Es wird für uns lehrreich ſein, Großmanns — allerdings erſt 1782 erſchienene Komödie 116) — mit Lenz zu vergleichen. Lehrreicher wohl noch als eine Vergleichung Lenzens mit Mercier ſelbſt, da dieſer praktiſch noch nicht imſtande iſt, ohne abſchwächenden Schlußeffekt ſeine demokratiſche Tendenz in dramatiſche Handlung umzuſetzen 117).

Die Handlung und das Motiv des Großmannſchen Stückes ſind einfach und harmlos genug. Der bürgerliche Hofrat Reinhardt, ein Mann von echt deutſchem, bürgerlichen Schlage iſt in zweiter Ehe mit einer Adligen verheiratet. Der Hochmut und die Schmarotzerei der adligen Verwandten, die von des mißachteten Bürgers Geld leben, Lieferanten um Zeit und Geld prellen, das Eingreifen eines glattzüngigen Kammerherrn von Wilsdorf, der eigennützig gegen den Hofrat intrigiert, bilden den Inhalt der fünf Akte. Am Schluß bewährt ſich die bürgerliche Tugend gegen alle Anfechtungen und das Eingreifen des edlen Fürſten bricht auch den Intrigen des Kammerherrn die Spitze ab. Es dreht ſich in dieſem, an draſtiſcher Komik übrigens reichem Stück keineswegs um tiefmenſchliche Konflikte. Geldfragen, die Bezahlung einer Sattlerrechnung, ſpielen eine große Rolle. Inſofern mag ein Vergleich mit der dumpfen Schickſalstragik der Soldaten wohl auf den erſten Blick recht weit hergeholt erſcheinen. Für unſeren Zuſammenhang iſt jedoch Großmann wichtig, da ſich bei ihm die Mercierſchen Tendenzen ziemlich rein vertreten finden.

Genau nach Merciers Wunſch iſt vor allem Großmanns bürgerlich-demokratiſche Tendenz. Der Hofrat, als Vertreter des wackeren Bürgertums, iſt ein Feind der ariſtokratiſchen Feinheit im Umgang. Er iſt knorrig und derb, ſchlägt ſogar ſeinen Diener (I,3), aber all das ſind nur Aeußerlichkeiten. Er ſchämt ſich ſeiner Heftigkeit ſofort und ſucht ſie wieder gutzumachen. Andererſeits ſind ſeine Vorzüge erdenklichſt vom Autor ins Licht gerückt. Er iſt ein liebevoller Vater, der nach Kräften für das Wohl von Sohn und Tochter ſorgt, der aufrecht auch gegen den Willen ſeines Fürſten die Gerechtigkeit hochhält (III,15) und unbeſtechlich allen Anfechtungen ſteht. Gleich dem Hofrat ſind die anderen bürgerlichen Perſonen des Stückes wackere, derbe Männer voll Ehrlichkeit und Pflichttreue. Der geheime Rat von Schenk, der Major von Wurmb und der Leutnant von Altdorf figurieren zwar im Perſonenverzeichnis als Adlige, aber ſie ſind als

116) F. G. W. Großmann, Nicht mehr als ſechs Schüſſeln, ein Familiengemälde 1782 (ohne Angabe des Ortes).

117) So wenn in dem „Dürftigen“ (deutſche Ueberſetzung 1772 Mannheim) der Gegenſatz von Arm und Reich durch die Entdeckung geheimer Verwandtſchaftsbeziehungen überbrückt wird.

Menſchen durchaus bürgerlich gezeichnet. Teilweiſe ſind ſie derbe Provinzedelleute ohne die höfiſchen Prätenſionen des Adels, gegen den ſich die Polemik richtet, ſo etwa der Major von Wurmb. Ihre bedeutendſte Berührung mit dem allgemein genommenen Begriff des Bürgertums beſteht jedoch in ihrer eifrigen beruflichen Tätigkeit. Nicht ohne Grund wird wiederholt darauf hingewieſen, daß der Leutnant von Altdorf, dem die ganze Sympathie des bürgerlichen Hofrats ſowie des Verfaſſers gehört, im Dienſte der niederländiſchen Generalſtaaten ſteht, bei „den fehdeloſen Holländern, die politiſch genug ſind, ihre Kriege mit Dukaten auszumachen“ 118). So wird auch der Leutnant der bürgerlichen, tätigen und Geld erwerbenden Gruppe angeliedert, trotz des adligen Namens, den er trägt.

Gegen dieſe trefflichen Vertreter des Bürgertums werden nun die des Adels kontraſtiert, deren Gemeinſames für den Autor es iſt, daß ſie Drohnen ſind, Leute ohne Geld und ohne Erwerb, mit viel Prätenſionen, franzöſierender Sprechweiſe und boshaft intrigantem Benehmen. So ſind die Rollen von Stoß und Gegenſtoß hier einmal nach Mercierſchen Prinzipien ſtändiſch verteilt, ſo wird hier auch der Schluß ohne daß bei Mercier und Diderot übliche Kompromiß herbeigeführt, einfach durch den Sieg der bürgerlichen, daher eben natürlich wackern und ehrlichen Partei. Wie in der Führung der Handlung und der Ausgeſtaltung der Perſonen, ſo iſt auch in einzelnen Bemerkungen der Verfaſſer ein Ankläger des Adelſtandes und ein beredter Fürſprecher des allein berechtigten, den Staat darſtellenden und ſtützenden Bürgertums; all das was Mercier theoretiſch verlangte.

Bei Lenz findet ſich von alldem keine Spur. Die Parteilichkeit, mit der die Tugend an das Bürgertum, das Laſter an die oberen Klaſſen verteilt ſind, kennt Lenz nicht. Der rechtſchaffenſte Mann im „Hofmeiſter“ iſt neben dem geheimen Rat ſicherlich der Major von Berg. Der Hofmeiſter Läuffer, das tragikomiſche Opfer des Standesunterſchiedes iſt um kein Quentchen beſſer oder ſchuldloſer, als die Adligen — die genau wie er durch den ſozialen Konflikt in Leiden und Irrungen verſtrickt werden. In den „Soldaten“ iſt die Unparteilichkeit nicht ganz ſo durchgeführt. Deſportes iſt ein ſchurkiſcher Verführer; Lenz mußte dies hervorheben, um den Konflikt zu tragiſcher Schärfe zuzuſpitzen. Aber die bürgerliche Partei beſteht keineswegs aus den Engeln Mercierſcher Provenienz. Marie Weſener iſt ein ganz leichtfertiges, flatterhaftes Ding, die ſich gar ſehr ſchmeichelt, von einem Baron umworben zu werden; ihr Vater hat zwar manches von den biderben Bürgersmann Merciers, aber auch er iſt ſchuldig, weil er in

118) a. a. O. 4. Aufzug 1. Auftritt S. 85.

dummſchlauer Weiſe auf den reichen Baron als Schwiegerſohn ſpekulierte. Der einzig Unſchuldige iſt Stolzius, alle anderen ſind mehr oder weniger gleich ſchuldig; wie im „Hofmeiſter" alle Recht haben, ſo haben hier alle Unrecht. Auf bürgerlicher Seite iſt niemand, der an Mitgefühl und Strenge des rechtlichen Empfindens der Gräfin La Roche, ihrem Sohn und dem Obriſten von Spanheim gleich zu ſetzen wäre. Man darf alſo nicht behaupten, daß Lenz — wenigſtens in der Perſonenzeichnung — einem Stande den Vorzug gebe, demokratiſche Tendenzen äußern.

Er tut es auch inſofern nicht, als er überhaupt Stände als ſolche nicht gegen einander agieren läßt. Im „Hofmeiſter" ſteht Läuffer als einzelnes Individuum dem Adelsſtande gegenüber. Nur als ein nicht gleichberechtigter Menſch, nicht als Vertreter des Bürgertums. Ebenſo in den „Soldaten". Daß Weſeners Bürger ſind, iſt völlig gleichgiltig. Der Soldatenſtand iſt geſchloſſen gezeichnet, mit all ſeinen Lebensbedingungen; nicht ſo der Bürgerſtand. Die Familie Weſener iſt nur als geſellſchaftlich und ſozial tieferſtehend den Offizieren entgegengeſetzt; dieſe Subordination iſt wichtig, nicht die Eigenſchaft als Vertreter des Bürgertums. Nirgends werden, wie etwa bei Mercier, bei Großmann und in hohem Grade noch bei Heinrich Leopold Wagner die Rechte des Bürgers, ſeine Wichtigkeit, ſeine Lebensbedingungen auseinandergeſetzt und diskutiert. Nirgends tritt das Bürgertum als der erwerbende und dadurch berechtigte Stand auf und in Gegenſatz zum Adel. Nicht einmal, daß Weſener Kaufmann iſt und als ſolcher auf der Bühne fungiert, hat Lenz anders ausgenutzt als zur Ermöglichung der Zuſammenführung Deſportes' und Maries. Denn es kommt ihm garnicht auf Diskutierung der Berechtigung dieſes oder jenes Standes an. Sondern daß Stände überhaupt vorhanden ſind, daß eine Ordnung in geſellſchaftliche Schichten die Menſchen trennt, das iſt eine Schranke für das Individuum und ſeine Lebensbeſtrebungen. An dem Vorhandenſein dieſer Schranke zerſchellt das Individuum, gleich ob ſie beſteht zwiſchen Bürger und Adel oder zwiſchen Bauer und Bürger.

Man vergleiche H. L. Wagners „Kindermörderin" mit Lenzens „Soldaten". Wagner gibt das bürgerliche Milieu mit allen Einzelheiten, er ſtellt es in ſeiner rauhen, kernigen Eigengewachſenheit möglichſt heraus und führt die Zerſtörung herbei durch die willenloſe Vergewaltigung Evchen Humbrechts. Bei Lenz iſt lange nicht der Wert auf die Darſtellung der Eigenheiten des Bürgertums gelegt, es gibt hier auch keine Gewaltsſtreiche, die den Bürger vernichten, ſondern Marie Weſener will ja ſelbſt über die Schranken ihres Standes — der als ſolcher gleichgiltig iſt — hinaus, in einen fremden, ihr verſchloſſenen Stand hinein, der vermöge ſeiner Lebens-

bedingungen ihr die Annäherung gefährlich erleichtert, die Aufnahme unbedingt verweigert.

Betrachtet man die Geſinnungsunterſchiede zwiſchen Lenz einerſeits — Wagner, Großmann Mercier andererſeits, ſo muß man ſagen: Lenz iſt keineswegs wie jene Demokrat. Er iſt, sit venia verbo, Nihiliſt, d. h. der Geſinnung nach, nach, ohne dieſe ſich in ein außerkünſtleriſches Wollen umſetzte). Nicht dieſer Stand iſt gut und edel, jener ſchlecht und gewalttätig, ſondern die geſellſchaftliche Ordnung und Gruppierung als ſolche iſt eine Quelle der Tragik für das Individuum.

Die Zuſammenhange dieſer Geſinnung mit Rouſſeaus Negation der Kulturmenſchheit liegen auf der Hand.

Aber ebenſo auf der Hand liegen die Zuſammenhänge mit Lenz' menſchlichem Erleben. Lenz iſt von aller Zeit an bereits ein pathologiſcher Charakter, ſchwermütig, ſich vom Schickſal verfolgt fühlend, ein ausgeſtoßener Paria. Und es iſt eine der dem Schickſal möglichen Verfolgungen, den Menſchen in einen Stand hineingeboren werden zu laſſen, ihm dadurch eiſerne Schranken und eine unausweichbare Tragik zu beſtimmen. Wir werden ſogleich ſehen, daß in der Tat dieſe Beſchränkung des Individuums durch ſeine ſoziale Stellung für Lenz nichts als eine der vielen möglichen Grauſamkeiten des Schickſals iſt, durch die es alle Wünſche, alle Lebensbeſtrebungen des einzelnen Menſchen ohne deſſen Verſchulden bereits bei der Geburt lähmt und zum Scheitern verurteilt. So wird ſich alſo zeigen, daß Lenz' Kampf gegen die ſoziale Schranke ſich erweitert zum Klageruf gegen die Schickſalsſchranke überhaupt, daß ſeine ganze Dramatik nichts als eine Klage des dem Geſchick im allgemeinen, dem ſozialen Geſchick im beſonderen unterliegenden Individuum iſt.

Viertes Kapitel.

Das Problem in erweiterter Formulierung.

Der neue Menoza.

Bevor wir zu jenen Werken unſeres Dichters ſchreiten, die das Unterliegen unter das Schickſal auf nicht ſozialem Gebiet behandeln, müſſen wir uns noch mit einem Werk beſchäftigen, das unſere bisherigen Reſultate in mancher Hinſicht ſtützt. dem „Neuen Menoza". Dies Werk gibt einen klaren Beleg dafür, daß Lenz in der Tat nicht im Mercierſchen Sinne einzelne Stände gegen einander abwägen wollte, ſondern daß ihm, dem Anarcho-Individualiſten, die kulturelle, geſellſchaftliche Ordnung als ſolche als Gegner galt.

Der „Neue Menoza" 119) erſchien wie der „Hofmeiſter" im Jahre 1774, alſo zwei Jahre vor den „Soldaten".

Wie im „Hofmeiſter" haben wir hier eine Mehrheit von Handlungen; diesmal eine Zweiheit. Sicher iſt es ein Fortſchritt, daß die Zahl der Handlungen um eine vermindert worden iſt; vor allem jedoch, daß der Intereſſepunkt gegen den Hofmeiſter ſtärker und unzweifelhafter in die Erſcheinung tritt, indem die Prinz Tandi-Handlung als dominierende Haupt-Handlung klar erkannt wird. Gleichzeitig iſt die Verknüpfung von Haupt- und Neben-Handlung feſter. Während im „Hofmeiſter", wie wir ſahen, die drei Handlungen nur am Anfang und am Schluß des Werkes ſich berühren, im übrigen Verlauf aber nur durch eine gewiſſe Perſonalunion (Guſtchen) zuſammengehalten werden, liegt im Menoza ein ſtarkes Reagieren 120) der beiden Handlungen auf einander vor. Das Stück bildet alſo in dieſer Hinſicht den Uebergang zu der ſtraffen Verknüpfung in den „Soldaten".

Wir beginnen mit der Darſtellung der Haupt-Handlung.

Prinz Tandi-Wilhelmine-Handlung.

Der Prinz Tandi von Kumba, der Europa ſtudieren will, kommt in das Haus des Herrn von Biederling in Naumburg (I,1), den er auf der Reiſe kennengelernt hat. Dort zu längerem Verweilen aufgefordert, erzählt er ſeine wunderbare Lebensgeſchichte, bei deren Wechſelfällen Biederlings Tochter Wilhelmine aus Teilnahme ohnmächtig wird. Im Verlauf ſeiner Anweſenheit verliebt ſich Tandi in ſie (I,4

119) Lenz, Geſ. Schriften II S. 249 ff.
120) Vgl. Oscar Gluth a. a. O. S. 51.

6), und er hat Gelegenheit, *sie vor einem zudringlichen Verehrer, dem Grafen Camäleon, zu befreien (II,1), von dem er Rechenschaft fordert (II,2).* Der Aufenthalt in Europa, die Kenntnis der europäiſchen Sitten und Anſichten (I,7) hat ihm aber ſolchen Widerwillen bereitet, daß er das Land ſobald wie möglich verlaſſen will und ſo bittet er (II,4) Biederling um die Hand Wilhelminens, auf deſſen Einwände er jedoch bereit iſt, noch fünf Jahre mit ihr in Europa zu bleiben. Trotz der Befürchtungen ihrer Mutter willigt Wilhelmine aus Liebe zu Tandi (II,7) in die ja ſpäter unvermeidliche Trennung von den Eltern ein; ebenſo dieſe. Die Vermählung wird (III,1) vollzogen, als ein Freund Biederlings der Familie eröffnet, daß Tandi Biederlings verloren geglaubter Sohn, alſo Wilhelmines Bruder ſei (III,5,6). [Tandi, entſetzt, Blutſchande begangen zu haben, flieht und will fünf Jahre lang nicht vor Wilhelmine kommen (III,8), bis ſie gelernt, ihn nur als Bruder zu betrachten]. Auf Wilhelmines Verzweiflung gehen jedoch Biederling und der Magiſter Beza, um Tandi zu ſuchen (III,9.10) und wollen die Erlaubnis des Konſiſtoriums zu der Heirat beſchaffen; Tandi jedoch erlaubt ſein Gewiſſen nicht (III.11), hierauf einzugehen. Biederling will (III,12) Tandi mit Gewalt an der von ihm geplanten Flucht verhindern und die Erlaubnis beſchaffen, als ſich inzwiſchen herausſtellt, daß zwar Tandi Biederlings Sohn iſt, Wilhelmine aber nicht deſſen Tochter (IV,3), *ſondern die eines ſpaniſchen Grafen, die als Kind vertauſcht worden war.* Tandi, der gerade entfliehen will, wird von Biederling, der jedoch noch nichts weiß, (V,1) getroffen und iſt auch zur Rückkehr faſt ſchon bereit, als Wilhelmine kommt, ihm die Enthüllung mitzuteilen und ſomit alle Hinderniſſe ihres Glücks beſeitigt ſind.

Die Graf Camäleon-Handlung.

[Der Graf Camäleon, ein Bekannter Biederlings, hat dieſem eins ſeiner Güter zur Pacht verſprochen. Er iſt verheiratet mit einer ſpaniſchen Gräfin, Donna Diana Velas, die ihm zu Liebe ihren Vater hat vergiften laſſen (?), von der er ſich aber trennen will, *um Biederlings Tochter Wilhelmine zu gewinnen*]. Er hört von Diana (I,2), daß ſein Diener Guſtav ſie hat vergiften wollen und [ſtellt ſich, als ob er Guſtav verfolge], fährt aber zu Biederiing, [bei dem er ſich ſchon vorher angemeldet hat, da er die Brunnen zu Naumburg genießen wolle (I,3), dem er aber jetzt

ſagt. daß] er eines Duells wegen flüchtig ſei (II,5) und daß ſein Aufenthalt geheim bleiben müſſe. Er trifft (II,1) *Wilhelmine im Garten, versucht sie zu küssen, wird aber von Tandi verjagt und (II,2), da er keine Satisfaktion geben will, mit der Rute gezüchtigt.* Trotzdem hält er (II,5) bei Frau Biederling um die Hand Wilhelmines an und wird auch von ihr ermutigt, muß jedoch (III,1) von Biederling hören, *dass Wilhelmine inzwischen Tandi schon geheiratet habe. Bei dessen Flucht (III,6) versucht Camäleon sich in Wilhelmines Vertrauen zu schmeicheln und schickt seinen Diener (III,7), um Tandi zu suchen.* Angeblich um Wilhelmine zu zerſtreuen, läßt er dann (III,13) in einem abgelegenen Landhaus einen Ball veranſtalten, zu dem Wilhelmine jedoch (IV,1) nicht geht. Diana, die Camäleon verlaſſen hatte, hat inzwiſchen (II,3) erfahren, daß ſie nicht die Gräfin Velas, ſondern ein vertauſchtes Kind ſei, und zwar, wie ihre Amme zuerſt behauptet, das ihrige, [dies ſtellt ſich jedoch als unwahr heraus. Diana iſt die vertauſchte Tochter Biederlings *und Wilhelmine die Gräfin Velas.*] Auf der Suche nach Camäleon trifft Diana (III,7) deſſen Diener und erfährt, daß der Graf ſelbſt den Vergiftungsverſuch veranlaßt habe. Sie kommt (VI,1) zu Wilhelmine, geht an deren Stelle und in ihrer Maske zu dem Ball und wird (IV,6) von Camäleon für Wilhelmine gehalten. Er verſucht ſie zu vergewaltigen, worauf ſie ihn erſticht.

Die Handlung des „Neuen Menoza“ bietet, wie man ſieht, offenbar keine Möglichkeit, auf irgend ein geiſtiges Motiv, ein Problem der Dichtung zu ſchließen. Der Ablauf der Ereigniſſe iſt ein rein ſingulärer, eine Fülle romanhaft aufeinander ſtürmender Zufälle, ohne jede innere Notwendigkeit, Typik. Die Tatſache, daß Tandi, der Fremdling, ſich als Sohn Biederlings und vermeintlicher Bruder Wilhelmines und dann doch wieder als nicht ihr Bruder erweiſt, hat gar nichts zu tun mit ſeinem Charakter und der Rolle als unabhängiger Beobachter der kleinen Welt des europäiſch-deutſchen Philiſteriums, die er programmatiſch im Stück ſpielt.

Ebenſo wie dieſe innere Notwendigkeit fehlt den merkwürdigen Zufällen der Tandihandlung auch Typik im Sinne des an allgemein menſchliche Probleme rührenden, des „ſymboliſchen“; indem nirgends ein Analogiepunkt zu einem allgemein Menſchlichen ſich zeigt. Somit iſt die Handlung des „Neuen Menoza“ vollkommen Anekdote, kann aus keinem Motiv hergeleitet werden.

Ebenſo unbezweifelbar iſt es aber andererſeits, daß dem Stück als Ganzem ein ſolches grundſätzliches Motiv zu

Grunde liegt. Den ſtrikteſten Beweis hierfür liefert Lenz ſelbſt in der „Rezenſion des „Neuen Menoza“ 121). „Ein Prinz, der ohne den geringſten Anteil, mit dem kalten Auge Auge eines Beobachters, aber eines Beobachters, dem darum zu tun war, Wahrheit. Größe und Güte zu finden . . . quer durch mein Vaterland reiſt und darin nun nicht viel find't, wenigſtens das nicht find, was er ſuchte , . .“, „ſein perſönlicher Charakter, der ganze Entwurf und Endweck ſeiner Reiſe, mit dem unüberwindlichen und anhaltlichen Entgegenſtreben gegen alle Fährlichkeiten, Leiden, Verkennungen und Mißdeutungen . . .“. „Ich habe gegen dieſe Menſchen gewöhnliche Menſchen abſtechen laſſen.“

Hiermit bezeichnet Lenz klar das Motiv des „Neuen Menoza“. Es iſt der Gegenſatz des Rouſſeauiſchen Menſchen zu der allgemeinen Kultur- und Geſellſchaftsmenſchheit. Beſonders die vierte Szene des zweiten Aktes 122) ſpricht dies ja auch deutlich genug aus. Dies Motiv des Menoza iſt denn auch von Schloſſer 123) „Prinz Tandi an den Verfaſſen des neuen Menoza“ bis auf Roſanows 124) und Gluths 125) Kritiken erkannt und als das das weſentliche dargeſtellt worden. Von der Stellungnahme Lenzens, die wir beim „Hofmeiſter“ und den „Soldaten“ erkannt hatten, führen natürlich die zahlreichſten Verbindungsfäden zum Menoza. War der Standesunterſchied als eine durch ſein bloßes Vorhandenſein wirkende Quelle der Tragik erkannt, war ferner die unvermeidliche Erkenntnis gewonnen, daß die ſtändiſche Gruppierung etwas von der beſtehenden Kulturwelt Untrennbares ſei, ſo lag nichts als eine Konſequenz darin, nun nicht mehr allein dieſe eine beſtimmte Einrichtung der Kulturwelt ins Licht zu rücken, ſondern dieſe Welt als Ganzes. Es ſcheint mir daher unberechtigt, mit Gluth das Werk eine Frucht „literariſche Anregung“ zu nennen, d. h. dem Roman des Dänen Pontoppidan 126) als Quelle irgend eine größere Wichtigkeit für den Menoza beizulegen. Denn Gluth ſelbſt legt dar, daß auf die Geſtaltung des Menoza Pontoppidan Einfluß nicht gehabt hat, und da wir erkannt haben, daß auch der „Hofmeiſter“ und die „Soldaten“ beſtimmt waren, ein allgemeines

121) Lenz, Geſ. Schriften II S. 329.

122) Ibd. II S. 268.

123) Karlsruhe 1775, abgedruckt Lenz Geſ. Schriften II S 463

124) Roſanow a. a. O. S. 214.

125) Gluth a. a. O. S. 49 ff. — Vgl. Erich Schmidt, Lenz und Klinger S. 28. — Franz Blei (Lenz geſammelte Schriften) II S. 481, u. a. m.

126) Erich Pontoppidan „Menoza, ein aſiatiſcher Prinz, welcher die Welt umhergezogen, Chriſten zu ſuchen, aber des Geſuchten wenig gefunden.“ 1742. Deutſche Ausgabe 1750.

Problem zu gestalten, dieses sogar nur eine sehr nahe Vorstufe des Problems des Menoza, darstellte, so kann Pontoppidans Wirkung nur darin bestehen, daß Lenz durch seinen Titel auf die Phantasieschöpfung seines Prinzen Tandi gebracht wurde. Daher ist es wohl richtig, daß im Hofmeister und den Soldaten die Verkörperlichung des zugrunde liegenden inneren Motives direkt aus dem Leben genommen, in Menoza jedoch frei erfunden ist, und daß man hierin etwa einen Grund zur Trennung in realistische und weniger realistische Dramen erblicken mag. Doch keineswegs gilt diese Trennung für die Konception der Werke, nur für die Ausführung; keineswegs darf man, wenn man den Menoza idealistisch, d. h. zur Verkörperung einer Idee bestimmt, nennt, dieses Prädikat dem Hofmeister und den Soldaten verweigern, und so den Versuch einer prinzipiellen Scheidung nach Wesen und Qualität machen. Das Motiv ist auch für den Menoza nicht durch „literarische Anregung" von außen herbeigebracht worden, sondern ist eine nur allzu nahe liegende Konsequenz des alten Lenz'schen Grundproblemes. Brachte Lenz früher sein Problem in negativer Fassung, das Individuum im Banne der gehaßten Gesellschaft und daher als der unterliegende Teil, so stellt er hier einmal die positive Gegenseite auf, der ideale, rousseauische Mensch *über* der Gesellschaft, nicht mehr einzelnen Klassen dieser als sozial Schwächerer entgegengesetzt, sondern frei von allen Fesseln und daher einerseits der *ganzen* Kultureinheit gegenüberstehend, weiterhin aber als der *Stärkere* gegenüberstehend. Daher bleibt von Pontoppidans Einfluß nichts mehr irgendwie Formendes, sondern nur der äußerliche Anstoß, aus dem ein Art-Unterschied sicher nicht hergeleitet werden darf.

Wie wenig die Konstellation des neuen Menoza für Lenz etwas von außen Herbeigebrachtes sein mußte, wie nahe für ihn, den Phantasten, der sich sonst in die unterliegenden, schwachen Helden seiner Werke hineinversetzte, der sich aber dann und wann in eine heroische Reformatorrolle hineinphantasieren mußte, die Versuchung lag auch einmal als dramatischer Held zu siegen, die Menschheit zu verachten statt unter ihr zu zerbrechen, dies bedarf wohl keiner Erwägung.

Betont muß jedoch bleiben, daß das festgestellte Problem des „neuen Menoza" in der *Handlung* des Werkes keinen aequivalenten Ausdruck findet. Es erhebt sich daher die Frage: wie gelangt das Problem im Stück zum Ausdruck; und weiterhin, weshalb gestaltet der Dichter eine symbolisch irrelevante Handlung.

Die erste Frage ist ohne weiteres dahin zu beantworten, daß die ganze Behandlung des Problems eine durchaus äußerliche und undramatische ist. Wir sehen von den Gegensatz Tandis zur „verdorbenen europäischen Kulturwelt" überaus

wenig, faſt nichts in Handlung umgeſetzt. Weder Graf Camäleon, der noch am erſten als Antagoniſt Tandis ausgegeben werden kann, noch Biederling, der Repräſentant des europäiſch-deutſchen Philiſteriums, treten zu Tandi in einen weſensnotwendigen Gegenſatz, der beſtimmt auf den Verlauf der Ereigniſſe einwirkte. Die Verwicklung hat vielmehr mit dieſem Antagonismus gar nichts zu tun. Sondern dieſer wird einzig und allein durch Tandis rhetoriſche Ergüſſe und Expektorationen an das Licht geſtellt; immer wieder muß Tandi ſelbſt darauf hinweiſen. Szenen wie II,4, in der Tandi vor Biederling ſeinen Abſcheu gegen Europa ausſchüttet – was aus den bisherigen Verlauf des Stückes keineswegs hinreichend motiviert wird, da der einzige Schurke Camäleon in nichts als typiſch für Europa erkenntlich iſt — müſſen dazu herhalten, zu ſagen, was dem Dichter zwar die Hauptſache, Zweck und Ziel des Ganzen war, was ihm aber nicht durch das Stück zu geſtalten, ſondern nur im Stück notdürftig an den Mann zu bringen gelingt 127). Genau ſo, wie Tandi um der auszuſprechenden Rouſſeaugedanken willen lange und für die Handlung belangloſe Ausſprachen mit Zierau und Beza halten muß (I,7, II,6). Die letzte Gelegenheit, die die Fabel bietet, um aus dem Grundproblem und den Charakteren Schickſale zu entwickeln, wird ſorglich umgangen, indem der Prinz zwar auf ſeiner Weigerung, zu ſeiner Gattin und vermeintlichen Schweſter heimzukehren, beharrt, dieſe Weigerung aber durch die Enthüllung der Abſtammung Wilhelmines gleich gegenſtandslos gemacht wird, ſodaß, was der Zufall verwirrte, auch der Zufall wieder ordnet.

Wieſo es Lenz nicht gelungen iſt, ſein Problem durch die Handlung auszudrücken, iſt ebenſo leicht einzuſehen. Lenz ſelbſt gibt über die Gründe für das allzuſtarke Walten von Willkür und Zufall den Verſuch einer Rechtfertigung in der erwähnten „Rezenſion des Neuen Menoza“ 128). „In einem Stück, wo der Hauptheld höchſt romantiſch iſt, muß auch alles übrige mit ihm nicht zu ſehr abſetzen, oder die ganze Harmonie ſchreit“. Alſo die „Romantik“ der Geſtalt Tandis hätte ihn dazu geführt, das Drama „romantiſch“, d. h. vom Zufall abhängig aufzubauen. Es iſt aber zweifellos, daß dieſe Erklärung wenig beſagt. Sie macht aus der Not eine Tugend. Denn Tandis „Romantik“ liegt nicht nur darin, daß er als ein verlorener Sohn mit der Biederlingſchen Familie verknüpft wird — was ja nur für das vorliegende Stück, nicht aber für eine Geſtaltung des Grundproblems an ſich notwen-

127) Wichtig iſt Lenzens Erkenntnis, daß: „Menoza ein übereiltes Stück, an dem nichts als die Idee ſchätzbar iſt“. Brief an Frau von La Roche, Haſſenkamp a. a. O. S. 538.

128) Lenz, Geſ. Schriften II, 332.

dig wäre, aber auch in jedem anderen Stück wäre ein Prinz Tandi „romantiſch", d. h. vom Zufall abhängig. Weil er ein Geſchöpf ohne Lebensbedingungen und Realität iſt, ohne Blut, Fleiſch und Charakter, eine abſtrakte Idee. Abſtrakt wie der Prinz iſt auch ſein Gegenſatz zu der geſchilderten Umwelt, daher kann dieſer Gegenſatz in ſeiner viel zu weit gefaßten Allgemeinheit garnicht zu realer, notwendiger Wirkung und Gegenwirkung führen. Es iſt ſchlechterdings undenkbar, ein Individuum zur Menſchheit in einen dramatiſch wirkenden Gegenſatz zu bringen, ohne Abhängigkeitsbeziehungen des Individuums zu ihr zu ſchaffen und damit den einzelnen eo ipso zum ſchwächeren zu machen Aus dem Problem in der von Lenz gewollten Faſſung iſt eine adäquate dramatiſche Handlung nicht zu geſtalten, daher mußte Lenz zum Inhalt (dem Problem) eine ganz fremde anekdotiſche Form (die Handlung) hinzufügen, um überhaupt ein dramatiſches Leben zu erhalten.

Kleinere Entwürfe.

Die Betrachtung des „Neuen Menoza“ hat uns noch einen nachträglichen Beweis dafür geliefert, daß Lenz' Stellung zu dem ſozialen Problem nicht die Mercierſche, dem Bürgertum freundliche, dem Adel feindliche iſt, ſondern daß er die ganze Kulturmenſchheit mit all ihren ſozialen Teilungen ablehnt. Der Beweis könnte gerade mit Benutzung des Menoza im einzelnen weiter ausgeführt werden; die Lächerlichmachung des tätigen philiſterhaften Pfahlbürgertums in der Perſon Biederlings (ſo III,5) wäre z. B. ſicher nicht nach dem Geſchmack des Bourgeois Mercier geweſen.

Wir kommen jetzt zu den Arbeiten, die den Beweis liefern ſollen für die Behauptung, daß nicht die ſoziale Schranke des Individuums für Lenz das zuerſt und allein Wichtige war, ſondern daß ſie ihm nur eine mögliche Effektuierung der ganz allgemeinen und abſtrakten Beſchränkungen und Unterbindungen war, die ein mißgünſtiges Geſchick dem Individuum auferlegt; daß alſo das Unterliegen des Individuums gegen ein unperſönliches, materiell ſich äußerndes abſtraktes Geſchick das Motiv der Lenzſchen Dramatik war.

„Die Magiſterſzenen“. 129)

Wir wollen zuerſt die fragmentariſchen Szenen des „Magiſter“ heranziehen. Leider bieten dieſe lebensvoll und mit ſcharfer Realiſtik gezeichneten Bruchſtücke unſerer Betrachtung wenig oder nichts, da das Erhaltene nur ſehr lückenhaft iſt. Man kann über den Plan des Ganzen ein Urteil nicht gewinnen. So bliebe das Hineininterpretieren eines Problems ein vages Bemühen. Klar erkenntlich iſt aus den 3 Szenen nur, daß Lenz wie im „Hofmeiſter“ und den „Soldaten“ die Angehörigen zweier ſozialen Schichten kontraſtiert und den Sozialüberlegenen als — hier beſonders herb gezeichnetes — Schickſal, den Unterlegenen als bedrücktes Opfer darſtellt. Somit gehört das kleine Fragment unmittelbar an die Seite von „Hofmeiſter“ und „Soldaten“, ſoweit eben der geringe Umfang ein Urteil erlaubt.

„Die alte Jungfer“.

Weit wichtiger als die „Magiſterſzenen“ ſind die etwa aus dem Jahre 1775 oder wenig ſpäter ſtammenden Szenen der Komödie „Die alte Jung-

129) Weinhold, L. dr. N. S. 297. — Lenz Geſ. Schriften III S. 397.

ſer“ 130). Der Plan macht in den drei vorliegenden fragmentariſchen Faſſungen 131) ſo ſtarke Veränderungen durch, daß wir jede derſelben als einen beſonderen Komödienentwurf betrachten und auf ſein Problem hin unterſuchen müſſen.

Die erſte Faſſung beſteht aus zwei Szenen und zwei programmatiſch ſkizzierenden Betachtungen. Wie Weinhold a. a. O. mitteilt, ſtammt der Vorwurf aus einer Epiſode des Romans „Freundſchaftliche Frauenzimmerbriefe“ der Frau von La Roche 132). Es iſt kennzeichnend, welche Wandelung das Motiv nun bei Lenz durchmacht.

Bei Frau von La Roche liebt Henriette von Effen, ein mit allen Vorzügen des Leibes und der Seele ſowie mit Reichtum ausgeſtattetes Mädchen einen Herrn v. M. Dieſer aber hat für all ihre Vorzüge kein Organ, er iſt von niedrigem Charakter und Geſinnung und wird endlich von Henriette erkannt; worauf ſie — unter der Einwirkung einer reinen Liebe von M's Vetter, Herrn v. T. — das Verlöbnis mit M. löſt, ſich aufs Land zurückzieht und philantropiſchen Beſtrebungen lebt.

Nach Jahren hört T. von Henriettens Zurückgezogenheit und erklärt ihr ſchriftlich ſeine Liebe, die — obgleich er verheiratet und glücklicher Vater iſt — noch immer andauert. Henriette wird durch die heftige ſeeliſche Erſchütterung auf ein Kranken- und Todeslager geworfen, wo ſie T. antrifft, dem ſie ihre Erwiderung ſeiner Liebe geſteht, und deſſen Tochter ſie zu ihrer Erbin einſetzt.

Es liegt auf der Hand, daß dieſe Geſtaltung eine rein anekdotiſche iſt, ohne ſymboliſchen Wert. Das Zuſammentreffen der zarten Henriette und T.'s bleibt ein zufälliges.

Anders nun bei Lenz. Soweit aus dem kurzen Fragment zu erſehen iſt, behält er das rein Tatſächliche, Verlobung, Bruch, Zurückziehen aufs Land, bei. Die Geſtalt des Vetters, Herrn von T, iſt abgeſchwächt aus dem Liebenden, der an das Krankenbett Henriettens tritt, zu der des Wiedeburg, deſſen Bedeutung nur darin liegt, daß er ein Freund des M. (bei Lenz Adler) iſt und deſſen Tochter zu Henriette zur Erziehung bringt. Damit gibt Lenz die

130) Weinhold, Lenz dr. N. S. 195.

131) Lenz Geſ. Schriften III S. 299 ff.

132) Erſchienen in Jacobis Zeitſchrift „Iris“ ab Februar 1775 (Weinhold a. a. O.),

ganze Entwickelung T.'s auf und Henriettens Liebe bleibt auf M. konzentriert; ſo wie für den Schluß auch ein Wiederfinden Henriettens und M.'s (Adler) geplant war.

Dieſe Abweichungen ſind jedoch nichts an ſich Wichtiges, ſie werden nur gefordert durch die Hauptänderung.

Henriette nämlich iſt bei Lenz nicht mehr das ſchöne Mädchen des Romans. Sie iſt vielmehr mit einem „Feuermal" und den furchtbaren Entſtellungen eines Krankenlagers behaftet. Sie weiß, nur zu gut, daß ihre Geſtalt Grauſen einflößt". Infolge dieſer entſtellenden Häßlichkeit hat ſich Adler trotz all ihrer inneren Vorzüge, die er wohl würdigt, von ihr abgewandt. Sie aber bleibt ihm in Liebe ergeben und verzichtet in der ſelbſtgewählten Einſamkeit auf jedes eigene Glück.

So wird alſo das Innerliche völlig verſchoben; Henriette iſt nicht geflohen, weil ihre Reinheit ſich in einem Mann getäuſcht hat, alſo in der Natur j e n e s der Anlaß und die Schuld lag, ſondern weil das i h r auferlegte Verhängnis der abſchreckenden Häßlichkeit ſie der Treue des Geliebten und jeder Glücksmöglichkeit beraubt hat. Die Fortlaſſung des Herrn von T. ergibt ſich daraus in klarer Folge. Vor allem aber liegt der Zuſammenhang mit dem Lenzſchen Grundproblem ganz offen. Auch hier haben wir das Individuum, das durch eine äußerliche, willenlos empfangene Gabe des Geſchicks ſeines Rechtes der Zugehörigkeit zur Menſchheit und ſeines Glückes beraubt wird. Die abſchreckende Häßlichkeit der edlen und reichen Henriette von Effen iſt genau dasſelbe, wie die ſoziale Stellung im „Hofmeiſter", „Soldaten" und „Magiſter", ein Pariamal. So zeigt dies kleine Fragment deutlich, daß nicht ſoziale Kritik das tiefſte jener Dramen war, ſondern das Aufbäumen des Individuums gegen das blinde, feindliche Geſchick — daß ſich nur zuweilen vermittelſt der ſozialen Stellung äußert.

War nun die erſte Faſſung (A bei Weinhold) für die Herausſtellung des Lenzſchen Problems von klärender Wichtigkeit, ſo iſt dies nicht der Fall bei den folgenden Faſſungen.

Der zweite Plan (B bei Weinhold) hat nur noch wenig Gemeinſames mit der Roman-Epiſode der Frau von La Roche. Aus M. und T. wird hier nur eine Perſon, Wiedeburg, auf dem der ganze Nachdruck liegt,

Denn es wird hier nicht das verlaſſene Mädchen dargeſtellt, ſondern die ſeeliſchen Vorgänge, die Wiedeburg zur Untreue führen. Ebenſo hat ſich die Mädchenfigur völlig gewandelt; nicht Henriette wird hier verlaſſen, ſondern Wiedeburg ſchwankt zwiſchen dem koketten, wenig gebildeten Naturkind Clephgen und der geiſtig hochſtehenden und ſchönen Henriette von Effen. Er iſt nicht mit Henriette, ſondern mit Clephgen verlobt, die er um der — beſonders geiſtigen — Vorzüge Henriettens willen verlaſſen will. Deshalb erweckt er den Anſchein eines Selbſtmordes. Durch die Vorhaltungen ſeines Freundes Ott und die ſichtbaren Beweiſe von Clephgens Liebe wird Wiedeburg jedoch zur Pflicht zurückgeführt und naht ſich wieder Clephgen, die ihm jedoch, ſein Schwanken durchſchauend, von ſich weiſt. Erſt nach längeren Kriegsabenteuern Wiedeburgs gedachte Lenz ihn mit Clephgen wieder zuſammenzuführen.

Dieſe Faſſung, ſowie das wiederum ganz abweichende kurze Fragment einer dritten Faſſung C, bei dem der beabſichtigte Verlauf nicht erkennbar iſt, ſind in das Lenz bewegende grundſätzliche Problem nicht einzuordnen. Dies iſt jedoch nicht ſchwerwiegend, weil die Herkunft dieſer Szenen mit Leichtigkeit nachweisbar iſt. Sie ſind offenbar Produkte von des Dichters Liebe zu Cleophe Fibich und bezeichnen, gleich der „Moraliſchen Bekehrung eines Poeten“ 133) die Zeit, da Lenz die ungeiſtige, kokett-ſinnliche Natur Cleophes zu erkennen glaubte und ſich losrang, da er in Henriette von Waldner ein neues Ideal gefunden zu haben glaubte. Ein Beweis für dieſe, bei Roſanow 134) und Weinhold 135) ausführlich belegte Auffaſſung der Faſſungen B und C erübrigt ſich hier. Denn beide haben, wie geſagt, ihre Wurzel nicht in Lenz prinzipieller Kunſt- und Lebensanſchauung, ſondern ſind anekdotiſche Produkte einer Anekdote ſeines Lebens und als ſolche für uns unweſentlich.

„Der tugendhafte Taugenichts“.

Im Gegenſatz zu dem eben beſprochenen für uns unverwendbaren zwei Entwürfen der „alten Jungfer“ ſind recht wichtig für unſere Betrachtung die beiden Entwürfe

133) Moraliſche Bekehrung eines Poeten, Geſ. Schriften V. S. 50 ff. Vgl. ibd. V S. 388 ff. Anm. — Roſanow a. a. O. S. 243 ff.

134) Roſanow a. a. O. S. 310 ff.

135) Weinhold, Lenz dr. N. S. 195.

zum „Tugendhaften Taugenichts“ 136). Wie Weinhold (a. a. O.) und ihm folgend (mit ſtarker Bezugnahme auf Fieldings „Tom Jones“) Roſanow 137) mitteilt, ſtammt der Stoff aus der auch von Schiller für die Räuber benutzten Anekdote: „Zur Geſchichte des menſchlichen Herzens“, die Schubart 1775 im „Schwäbiſchen Merkur“ veröffentlichte. Es iſt die bekannte Geſchichte der zwei ungleichen Söhne eines Edelmannes, von denen der jüngere, ein frommer, fleißiger, aber heuchleriſcher Menſch, den älteren, der als offener, ehrlicher aber maßloſer Student wegen eines Duells geflohen und in das Heer eingetreten iſt, dadurch vom Vater zu trennen und in das Elend hinabzuſtoßen ſucht, daß er ſeine reuevollen Briefe unterſchlägt und die Nachricht von ſeinem Tode ausſprengt.

Lenz hat dieſe Anekdote in zwei fragmentariſchen, dem Tone nach als Komödie gedachten, Faſſungen bearbeitet. Die zweite Faſſung, die wie die erſte den Dichter in Vollbeſitz ſeiner künſtleriſchen Mittel, glänzender Sprach-Charakteriſtik und prachtvoller Situations- und Charakterkomik zeigt, iſt weſentlich kürzer als die erſte und bietet keine Veränderungen des Problems. Ich kann mich deshalb hier auf die Behandlung der erſten Faſſung beſchränken, die, wie faſt all dieſe Fragmente, aus Lenzens Straßburger Winter 1775—76 ſtammt 138).

Bei der im Werk ſelbſt klar zu Tage liegenden Handlungsführung darf von einer genaueren Inhaltsangabe abgeſehen werden. Wichtiger als die Einzelheiten der Handlung ſind die gegen Schubart getroffenen Aenderungen.

Die wichtigſte hiervon iſt die Umwandlung des älteren Bruders Karl (der bei Lenz David heißt). Aus dem offenen, lebensfrohen, keck über alle Stränge ſchlagenden und d a d u r c h ins Elend geratenden Studenten wird hier das genaue Gegenteil. David iſt von Geburt an das Schmerzenskind ſeines — als gutherziger Polterer prachtvoll gezeichneten — Vaters Leypold (Graf Hoditz der zweiten Faſſung). Denn David iſt ein linkiſcher, äußerlich unangenehmer und häßlicher verträumter Burſche, deſſen Verſtand nicht

136) Weinhold, Lenz dr. N. S. 209 ff. — Lenz Geſ. Schriften III S. 343.

137) Roſanow a. a. O. S. 321.

138) Weinhold a. a. O.

eben der beſte iſt. Sein ganzer menſchlicher Wert liegt in ſeiner weichen, zarten Seele, die neidlos eine Aufopferung für den jüngeren, um ſoviel fähigeren Bruder Juſt auf ſich nehmen will; meint er doch ſelbſt, die Rechte der Erſtgeburt nicht zu verdienen.

Nicht wie bei Schubart wilde Streiche treiben dieſen bei Lenz auch viel jünger gegebenen — Jüngling in die Flucht und zum Heere, ſondern die Verdüſterung, die auf ſeinem Leben laſtet, das er ſelbſt als ein verfehltes anſieht Hinzukommt alstreibendes Moment noch die hoffnungsloſe Liebe zu einer Sängerin ſeines Vaters, Brighella, die einen, gleich ihr auf Leyboldts Koſten ausgebildeten jungen Geiger, Schlankard, liebt. Die beiden geben in Leyboldts Schloß ein Konzert und David miſcht ſich in der Livrée ſeines Dieners in die Geſellſchaft (I,2), wobei er die Verliebtheit Schlankards und Brighellas deutlich und ſchonungslos vor Augen geführt bekommt. Die Verzweiflung über das Ausſichtsloſe ſeiner Wünſche treibt David dann in Dienerlivrée in die Preußiſche Armee. In der Schlacht bei Liſſa wird er verwundet, aber gerettet. Damit bricht ſein Schickſal im Fragment ab, ſodaß wir über die beabſichtigte Löſung im Unklaren bleiben. Die anderen Szenen des Fragmentes, die analog zu Schubart Juſts Intrigen und den Schmerz des Vaters darſtellen, können hier außer Betracht bleiben.

Fragen wir, was Lenz durch die Umkehrung von Davids Charakter gewonnen hat, ſo iſt die Antwort: den Anſchluß an ſein immer gleiches tragiſches Grundproblem (das, wie wir ſtets betonten, nichts als eine ſtete Selbſtſpiegelung iſt). Aus dem kraftſtrotzenden Jüngling, der an dem eigenen Uebermaß zugrunde geht, nicht zuletzt durch eigene Schuld, wird hier der von einem feindlichen Geſchick im Vornhinein Enterbte. Wir haben hier genau dieſelben „Feuermale“ wie in der „Alten Jungfer“, nur auf anderem Gebiet. Davids Häßlichkeit, Schwerfälligkeit, daß ſind die ihm vom Geſchick beſchiedenen Pariazeichen. Und charakteriſtiſch für Lenz iſt, daß dieſe Schickſalsmale etwas Aeußerliches ſind, etwas, das zu der „guten Seele“ und dem inneren Verdienſt der Helden in klaffendem, aber rein zufälligen Gegenſatz ſteht. Ein Satz wie folgender enthält die Quinteßenz dieſer Weltſchmerzdramatik: „Welche wunderbaren und verborgenen Wege der Himmel bei Austeilung der Talente geht! Seine (Schlankards) Dreiſtigkeit und ſein ſchönes Geſicht haben ihm Weg gemacht. — Mir aber, dem das alles verſagt iſt —!“ Und ebenſo charakteriſtiſch für unſeren Lenz iſt der Einfall, daß David die Triumphe ſeines Nebenbuhlers Schlankard in Bedientenkleidung, im Schatten einer

Saaltür mit anſehen muß. Es beginnt hier bei der nach allem unbezweifelbaren Einfühlung des Dichters in die Geſtalt des David, ein faſt ſchon pathologiſches Sichhineinbeißen in tragiſche, ſelbſt erniedrigende Situationen, das wir ſpäter noch ausgeprägter finden werden, das aber auch von rückwärts her eine Beleuchtung auf die tragikomiſche Rolle wirft, die Lenz ſich als Läuffer im „Hofmeiſter" ſpielen läßt.

Noch ein anderes iſt wichtig für die Stellung des „Tugendhaften Taugenichts". Das Fragment iſt ein Uebergang von Dramen wie „Hofmeiſter", „Soldaten", zu ſolchen wie „Der Engländer", „Die Laube". Während erſterer zwar das Lenzſche weltſchmerzliche Problem des dem blinden Schickſal wehrlos ausgelieferten Individuums ſchon enthalten, lebt im Dichter doch noch ein gutes Teil ſchöpferiſcher Objektivität. Er verſteht es daher, das Schickſal ſeiner Figuren auch r e a l - o b j e k t i v zu motivieren, eben meiſt durch die Verwendung des ſozialen Faktors. Damit wird dann nicht nur die Grundidee ausgedrückt, ſondern auch der betreffende Einzelfall zieht aus dem wirklich vorhandenen Antagonismus von Individuum und (ſozialem) Schickſal ein kräftiges dramatiſches Leben und eigenen (nicht nur A u s d r u c k s-) Wert. So ſind Läuffer, Stolzius, Marie Weſener und wohl auch noch Henriette von Effen an ſich intereſſant, ihr Schickſal iſt motiviert, ohne daß wir die Motive in der Grundſtimmung des Dichters ſuchen müßten. Hier wird dies anders. Denn es wird nicht dargeſtellt, daß Davids Häßlichkeit und Schwerfälligkeit wirklich vermögend iſt, ſeine Glücksträume zu vernichten. Er ganz ſubjektiv empfindet nur ſo, nichts zeigt, wie Brighella auf ſeine Liebe tatſächlich reagieren würde. Dem Leſer wird alſo zugemutet, das als Tragik und Triebkraft der Handlung zu nehmen, was der Dichter als wenig mehr, als die — vom Leſerſtandpunkt aus vielleicht ganz ſchrullenhafte — Empfindung des Helden zeichnet. Trotzdem hat der Dichter immer noch verſucht, dieſe tragiſche Schranke ſeines Helden zu zeigen, beſonders draſtiſch und beſonders unglücklich, indem er ihn zu zwei bevorzugten Individuen in Gegenſatz bringt, geiſtig zu Juſt und körperlich zu Schlankard.

Wir werden ſehen, wie Lenz im „Engländer„ ſpäter dieſe tragiſche Schickſalsſchranke überhaupt nicht mehr real und glaubhaft darſtellt und motiviert, ſondern ganz einfach ihre Gefühls- und Realwirkungen ſchildert. Seine weltſchmerzliche Grundgeſinnung war ſchon zur alles verhüllenden pathologiſchen Manie geworden.

Außer den bisher behandelten Entwürfen und einigen, die ich aus zwingenden Gründen erſt ſpäter heranziehen will, iſt unter den Fragmenten nichts mehr vorhanden, deſſen wir uns bedienen könnten. . . Arbeiten wie den gegen Roſanows 139) übertriebenes Lob von Gluth 140) mit Recht auf die gebührende Stufe herabgeſetzten, unbedeutenden „Cato“ 141), den „Grafen Heinrich“ 142) und „Die Familie der Projektenmacher“ 143) geſtatte man mir zu übergehen. Es ſind teils quantitativ ſo dürftige Bruchſtücke, daß man ohne unbeweisbares Raten ein Problem nicht herausdeuten könnte; teils ſind es Arbeiten, denen der Dichter überhaupt nicht von der Seite eines auszudrückenden grundſätzlichen Problemes genaht ſein mag, ſondern bei denen ihn das Anekdotiſche, eine verwickelte Intrigenführung oder ein ſeltſamer Charakter gelockt haben dürfte. Bei jedem Dichter iſt ja auch dieſe Art von Konzeption verſtändlich, wievielmehr bei Lenz, deſſen Können und Intereſſe für die Verwickelung einer Handlung und beſonders für die realiſtiſche Ausgeſtaltung eines Charakters außer jedem Zweifel ſteht. Daß dieſe Nebenprodukte ſeines Schaffens ihm ſelbſt nicht allzu wichtig waren, beweiſt ja ſchon ihre Geſtalt als — durchweg recht kurze und flüchtige — Fragmente.

Zum Schluß wollen wir unſerer Gruppe noch ein vollendetes Werk anfügen, „Die beiden Alten“ 144), daß nach allgemeinem Urteil der erſten Straßburger Zeit entſtammt. Roſanow 145), der das Stück auf 12 Seiten ausführlich behandelt, tut ihm wohl allzuviel Ehre an, beſonders wenn er darin einen vielverſprechenden Anſatz eines neuen Lenzſchen Stiles — infolge Aufgabe des Tragikomiſchen — ſehen will. Gluths 146) hartes Urteil über dieſes „Familiengemählde“ ſcheint mir vollauf berechtigt. Das Stück entbehrt jeder einigermaßen möglichen Charakteriſtik der Perſonen und jedes geiſtigen Gehaltes. Sein Vorgang iſt reine Anekdote. Nicht nur die annähernde Bewahrung der drei Einheiten kennzeichnet das höchſt unerfreulich ſentimentale Werk als gänzlich aus dem Schaffen Lenzens und ſeines literariſchen Kreiſes herausfallend, ſondern die ganze Auffaſſung. Laſter und Tugend in kraſſem Gegenſatz; der Held ein nicht unedler, von dem Böſewicht des Stückes verblendeter Schwächling; Reue, tränenſelige Verzeihung; das iſt das geſamte Rüſtzeug des

---

139) Roſanow a. a. O. S. 338
140) Gluth a. a. O. S. 59.
141) S. 393
142) Lenz Geſ. Schriften III S. 378
143) S. 334
Weinh. dr. N. S. 292, S. 276, S. 278
144) Geſ. Schriften, II S. 227
145) Roſanow a. a. O. S. 312 ff.
146) Gluth a. a. O. S 57.

alten Aufklärungsſtückes von und ſeit Brawe. Man vergleiche Eloeſſers Ausführungen über Brawes „Freigeiſt“ 147) und man wird, abgeſehen von der Aehnlichkeit einzelner Motive, ganz dieſelbe trockene Moralreiterei und Sentimentalität finden wie in Lenz' höchſt dürftigem und belangloſen Stück, gegen das ſogar der „Verwundete Bräutigam“ den Vorzug höherer Kunſtqualität hat

Die „Beiden Alten“ ſind aber nicht, wie Gluth (a. a. O.) behauptet, wertlos trotzdem ſie mit Lenz' eigenem Erleben in keiner Berührung ſtehen, ſondern gerade weil ſie kein vom Dichter erlebtes Problem behandeln. Der Stoff iſt aus einer Zeitungsnotiz genommen, wie Lenz ſelbſt in der Einleitung mitteilt. Ich möchte daher das Werk eine Gelegenheitsarbeit nennen; nicht als ob es für eine Gelegenheit geſchrieben wurde, wohl aber anläßlich einer ſolchen, d. h. der Auffindung des theatraliſch recht wirkungsmöglichen Stoffes.

147) Eloeſſer a. a. O. S. 37 ff.

Die rein ſubjektive Formulierung.

Nachdem wir nunmehr feſtgeſtellt haben, daß — mit den erwähnten geringen Ausnahmen — alle bisherigen dramatiſchen Werke Lenzens auf ein und dasſelbe Grundproblem zurückgehen, treten wir nun zur Betrachtung der Dichtungen des Jahres 1776, die am wichtigſten repräſentiert werden durch die „dramatiſche Phantaſey der Engländer“ und „Die Freunde machen den Philoſophen“. Seit Hettner pflegen die Kritiker des Lenzſchen Schaffens dieſe Werke als eine von den vorigen — beſonders „Hofmeiſter“ und „Soldaten“ — völlig getrennte Gruppe zuſammenzufaſſen 148). Dieſe Auffaſſung wird für ſie erforderlich, da in dieſen ſpäteren Dramen das perſönliche Problem klar und unüberſehbar zu Tage tritt; andererſeits aber das Vorliegen eben desſelben perſönlichen Problemes in den früheren Werken — in der Art wie dieſe Arbeit es darzulegen verſuchte — ſtets zugunſten einer didaktiſchen Interpretation überſehen wurde Die Zuſtimmung zu unſeren bisherigen Ergebniſſen vorausgeſetzt, kann alſo ein prinzipieller Unterſchied dieſer Gruppe gegen die frühere nicht aufrecht erhalten werden, ſondern höchſtenfalls ein gradueller.

„Die Freunde machen den Philoſophen“.

Das bei der erſten Betrachtung Auffälligſte bei dieſer Komödie iſt ein ſtarkes Nachlaſſen des wilden Hin- und Herſpringens in Zeit und Ort. Der erſte Akt hält 5 Szenen hindurch die Ortseinheit inne, um nur in einem kurzen, epilogartigem ſechſten Auftritt die Szene zu verändern. Der zweite Akt hat am Anfang zwar dreimaligen Szenenwechſel, behält dann aber ebenfalls Orts- und Zeiteinheit, der dritte und vierte Akt halten dieſe völlig ein und der fünfte Akt gibt bei drei Auftritten nur eine — unbedingt nötige — Ortsveränderung. In Uebereinſtimmung mit dieſer annähernden Beobachtung der beiden erſten Einheiten der Poetik haben wir auch eine recht ſtrenge Beobachtung der Handlungseinheit zu konſtatieren. Mit Ausnahme von II,2 ſtehen ſämtliche Auftritte in Kauſal- und Temporalzuſammenhang einer Handlung (oder ihrer Expoſition, wie der erſte Akt), die ſich um den Helden Reinhold Strephon dreht. Dieſer tritt denn auch mit der erwähnten Ausnahme in allen Szenen auf (ausgenommen V,2, die jedoch mit V,3 eine untrennbare Einheit bildet). Da bei dieſer Handlungs-

148) Roſanow a. a. O. S. 325.

einheit über die Hauptperſon und damit das Hauptproblem kein Zweifel möglich iſt, darf eine ausführliche Handlungsanalyſe unterlaſſen werden.

Der Inhalt der Komödie iſt zwar logiſch einfach, bei Anlegung eines Maßſtabes innerer und äußerer Wahrheit jedoch barock genug.

Strephon, ein junger Deutſcher, „reiſend aus philoſophiſchen Abſichten", iſt lange Jahre von Haus entfernt und lebt in Cadiz, von Freunden umgeben, die ihn — jeder auf ſeine Art — auspreſſen und ihn anwidern, ohne daß er vermöchte ſie abzuſchütteln. So ſagt er I,1: „Ich kann die Geſtalt der Liebe nicht ablegen, obſchon das Herz mir zerfreſſen und bitter iſt." Die barocke Ausmalung des Verhältniſſes Strephons, den ein wahrer Freund, Ariſt, nach Deutſchland mitnehmen will, zu ſeinen Cadizer Freunden, iſt Aufgabe des erſten Aktes. Strephon hat aber einen Gönner in Cadiz, den Don Alvarez. Dieſer iſt ihm ſehr gewogen und lädt ihn als Vertrauten zu einer Reiſe nach Frankreich ein, auf der ihn auch ſeine Schweſter, Seraphine, begleitet, die eben die Werbung eines Don Prado ausgeſchlagen hat. Dieſe Seraphine liebt Reinhold Strephon und ſie erwidert ſeine Liebe. Die folgenden Szenen zeigen Strephons verzweifelnde Liebe zu der hoch und ihm unerreichbar ſtehenden Seraphine und ſeinen Verſuch, durch ein arrangiertes kleines Theaterſtück (voller bedeutſamer Bezüglichkeiten nach Muſter des Schauſpiels im Hamlet) ſich ihrer Liebe zu verſichern, da er einen Nebenbuhler, den Marquis La Fare fürchtet. In einer Ausſprache (III,2) geſteht Seraphine Strephon ihre Erwiderung ſeiner Liebe ein, hält ihm aber die Hoffnungsloſigkeit vor und ſagt, ſie wolle La Fare heiraten, da dieſer kalt genug wäre, um ſich mit Strephon in ſie zu teilen. Daher habe ſie auch Prado abgewieſen, deſſen ſtarke Liebe zu ihr eine ſolche Teilung nicht dulden würde. Durch nicht näher ausgeführte Intrigen bringt Strephon den Plan der Heirat mit La Fare, der ihm eine Entweihung Seraphines ſcheint, zum Scheitern. Seraphine, die durch die Vereitelung ihres Plans erzürnt iſt, und die Ausſichtsloſigkeit von Strephons Bemühungen, ſich ſelbſt eine Stellung zu ſchaffen, die ihn ihr gleich macht, erkennt, willigt in die Heirat mit Prado, den ſie ſehr hoch achtet; ſo daß Prado Strephon für den Urheber ſeines Glückes hält und ihm bewegt dankt. In Seraphines Hochzeitsnacht ergreift Strephon eine Piſtole und ſtürzt durchs Fenſter in das Brautgemach, um ſich dort zu erſchießen, kommt aber gerade, als Seraphine Prado ihre Liebe zu einem anderen geſtanden hat, worauf dieſer ſofort freudig verzichtend ſie an Strephon abtritt und ihr Gatte nur noch dem Namen nach ſein will.

Es ist zur Genüge Allgemeinanschauung geworden, daß der Grundgedanke dieser, wie Rosanow mit Recht sagt — marionettentheatermäßigen — Dichtung in den allernächsten Beziehungen zu Lenzens Liebe zu Henriette von Waldner steht. Strephon ist natürlich Lenz, Seraphine Henriette, das ganze Drama nichts als ein Versuch des Dichters, sich durch eine Phantasiegeburt über die Aussichtslosigkeit seiner Liebe zu Henriette zu trösten. Daher der psychologisch geradezu wahnwitzige Schluß mit dem Verzicht Prados, der nur als phantastische Verkörperung von Lenz' tiefer Sehnsucht verständlich wird. Rosanow 149) hat diese Beziehungen zur Realität in längeren Ausführungen zusammengefaßt, nachdem ihm schon Erich Schmidt 150) Gruppe 151) u. a. vorangegangen waren. Treffend weist auch Gluth 152) auf den eigentümlichen, unwirklichen Charakter des Werkes hin, das er eher geträumt als gestaltet nennt. Es ist eben ein von der Seele Phantasieren tiefster eigener Sehnsucht des Dichters,

Aber mindestens ebenso klar wie der Zusammenhang mit Lenz' Leben ist uns auch der Zusammenhang mit seinen früheren Schöpfungen. Es ist ja genau dasselbe Problem, daß den Dichter hier beschäftigt. Strephon ist eine Analogie zu Läuffer, zu Henriette von Effen, zu dem tugendhaften Taugenichts David und zu allen anderen Hauptpersonen. Wie dort überall die menschlich berechtigten Wünsche des Individuums scheitern müssen an der grausamen Existenz einer blinden Schicksalsfügung, so auch hier. Die ewigen Schranken manifestieren sich hier wieder in der sozialen Stellung des Helden, statt als Häßlichkeit oder geistige Schwerfälligkeit wie in der „Alten Jungfer" und dem „Tugendhaften Taugenichts". Das Problem ist also genau dasselbe geblieben; verändert hat sich nur die Behandlung. Lenz' in dieser Zeit besonders aufgeregte Sehnsucht ließ eine entsagende Lösung wie im „Hofmeister" und der „Alten Jungfer" ebensowenig zu wie eine tragische. Vielmehr setzt er sich durch einen coup de théatre über alles hinweg und läßt Strephon durch Prados Verzicht doch glücklich werden; wohl nicht unbeeinflußt durch die stille Hoffnung, was im Drama möglich sei, werde es auch in der Wirklichkeit werden. Diese Hoffnung aus Verzweiflung entspricht auch vollkommen der Art wie Lenz den Strephon zeichnet. Es ist nicht mehr

149) Rosanow a. a. O. S. 325.
150) Lenz und Klinger S. 30.
151) Gruppe a. a. O. S. 1 § 7 ff.
152) Gluth a. a. O. S. 53 f

ein Läuffer, den der Dichter mit Objektivität und überlegenem Kunſtgefühl tragikomiſch mit Ironie behandelt, oder die ebenſo objektiv real verkörperte Figur der Marie Weſener, des Stolzius. Sondern hier bietet der Dichter alles auf, um ſeinen Helden (d. h. ſich) das air der verkannten, ausgenutzten und dabei überragenden Perſönlichkeit zu geben. Der ganze erſte Teil des erſten Akts will nichts als dies. Der immer mächtiger werdende Weltſchmerz des Dichters verträgt nicht mehr überwindende Geſtaltung, er will ſich jetzt rückhaltslos drapieren mit dem Mantel der verkannten und gehetzten Größe und Menſchlichkeit

In dieſer quaſi Selbſtbewunderung Lenz' iſt der Strephon das getreue Ebenbild des Prinzen Tandi, nur daß dieſer noch nicht ſo ſtark Töne der Verbitterung aufweiſt.

„Henriette von Waldeck" oder die Laube.

In allerinnigſtem Zuſammenhange mit dem vorigen Stück und Henriette von Waldner ſteht das Stück „Henriette von Waldeck" 153). Treffend urteilt Weinhold 154): „Als Fräulein von Waldner . . . . die Gattin des fremden Mannes (Baron von Oberkirch) wirklich geworden war, wiegte ſich Lenz . . . ſeinem Weſen gemäß in den Traum ein, das Geſchehene ſei nicht wirklich, ſondern eine Täuſchung, und er benutzte die . . Geſtalt Goethes, um wenigſtens in der Phantaſie die verſchlungenen Fäden zu ſeinen Gunſten zu löſen."

Das Stück, 1776 in Weimar und Berka geſchrieben und in zwei Bearbeitungen vorhanden, iſt ein genaues Parallelſtück zu „Die Freunde machen den Philoſophen". Lenz-Strephon iſt hier Conſtantin, ein verarmter Adliger, der ſeine Couſine Henriette (Seraphine), die Tochter des reichen Barons von Waldeck, liebt. Aber der Vermögensunterſchied richtet eine Schranke zwiſchen Ihnen auf. Henriette ſollte den reichen Roſenberg (Don Prado) heiraten, während Conſtantin zur Armee gegangen iſt, um dort durch erworbene Ehren und Würden ſeine Armut auszugleichen (vergleiche Strephons Bemühungen am franzöſiſchen und ſpaniſchen Hof). Sein Freund Gangolf ſchreibt ihm, um ihn ſchnell herbeizuholen und ihm Henriette zu retten, daß er, Gangolf, ſich mit Henriette verheiratet habe. Gangolf hofft, durch den Schmerz, den Conſtantin zeigen wird, den alten Baron zur

153) Lenz, Geſ. Schriften III S. 210.
154) Weinhold, Lenz dr. N. S. 106.

Einwilligung in Conſtantin und Henriettens Heirat zu bewegen. Plangemäß wickelt ſich alles ab, Conſtantin geht mit bloßem Degen auf Gangolf los und ſinkt ihm gerührt in die Arme, als offenbar wird, daß nicht Henriette, ſondern ihre Couſine Antoinette deſſen Gemahlin iſt; der alte Baron willigt wirklich von Conſtantins Schmerz und Verzweiflung gerührt in die Verbindung ein.

Während hier das Motiv durchaus feſtgehalten erſcheint, hat die zweite Faſſung der Henriette von Waldeck einige Veränderungen erfahren, da ſie im Motiv wie in der Form als Singſpiel auf Goethes Erwin und Elmire zurückgeht 155). Der Grund der Trennung iſt hier nicht Conſtantins Armut, ſondern eine Liebesprobe, die Henriette ihm auferlegt. Trotzdem iſt aber auch für dieſe zweite Faſſung der Anſchluß an das Problem der erſten leicht aufzufinden. Denn bei einem Menſchen von ſo feſſelloſer, leicht beeinflußbarer Phantaſie wie Lenz, iſt es nur erklärlich, daß das ihm neue höfiſche Leben in Weimar zeitweilig ſein Lebens- und Selbſtgefühl erhöhte. In ſolcher Stimmung mag er dann verſucht haben, mit ſeiner Phantaſie die in der erſten Faſſung der „Laube“ noch feſtgehaltenen Hinderniſſe ſeiner Wünſche völlig zu überſpringen, und ſo kommt er zur Darſtellung der Trennung auf Grund nur einer Liebesprobe.

Dementſprechend iſt Conſtantin (Lenz) hier nicht ſo ſehr der arme und unglückliche Liebhaber, der, um Henriette zu gewinnen, ſich in die Gefahren des Krieges ſtürzt, ſondern er ſpielt die Rolle des Vielumworbenen, der „in Piacenza ſich in tauſend neue Bekanntſchaften verſtrickt hat“, während die unglückliche Henriette zuhaus nach ihm ſchmachtet und die allzuharte Probe verwünſcht.

Es iſt eine typiſch Lenziſche Kraftanſtrengung, der wirklich empfundenen Glückloſigkeit ein Gegengewicht zu ſchaffen, indem er ſich in der Phantaſie ſo mit allen möglichen Vorzügen und Gaben ausſtattet.

„Der Engländer“.

Dieſe krankhafte Selbſttröſtung des Dichters durch die eigene Produktion zeigt aber nur eine Art der für Lenz denkbaren Verwendung ſeiner Liebe in ſeinem Schaffen, denn das nun folgende, letzte datierbare größere Werk „Der Engländer“ 156) zeigt ihn in der klarſten Erkenntnis

155) Weinhold, Lenz dr. N. S. 112.
156) Lenz, Geſ. Schriften III S. 147 ff.

der Fruchtloſigkeit ſeiner phantaſierenden Hoffnungen. Allerdings iſt das Stück zwar erſt 1777 gedruckt 157), jedoch ſchon 1776 am Ende von Lenz' Straßburger Aufenthalt geſchrieben und vollendet 158). Es iſt ſomit eine Arbeit früherer Zeit als die „Henriette von Waldeck", worauf hingewieſen werden muß, um zu zeigen, daß bei Lenz von einer Entwickelung, einem Hinauswachſen über die Erlebniſſe — wie etwa bei Goethe — nicht geſprochen werden kann. „Die Freunde machen den Philoſophen" zeigten Lenz in einem gewiſſen hoffnungsfreudigen Phantaſieren, der „Engländer" ſpricht von troſtloſeſtem Peſſimismus und die „Henriette von Waldeck" verſucht gar alle realen Hinderniſſe ſeiner Sehnſucht ganz hinwegzueskamotieren und auf eine Liebesprobe zurückzuführen. Alſo nicht Entwickelung, Ueberwinden, ſondern eine ſchwankende Kurve iſt zu konſtatieren.

Denn das Problem iſt natürlich genau dasſelbe geblieben. Robert Hot, der als einfacher Soldat in Turin die Prinzeſſin Armida hoffnungslos liebt, ſteigt zu ihr in den Palaſt, um ſie einmal zu ſprechen und läßt ſich dann als Deſerteur abführen. Die Prinzeſſin, die ihn bemitleidet, beſucht ihn im Kerker und überbringt ihm die Begnadigung zu lebenslänglicher Feſtung ſtatt zum Tode; läßt ihm auch als Andenken ihr Bild zurück. Durch das Dazwiſchentreten des alten Lord Hot, ſeines Vaters, wird Robert jedoch von aller Strafe befreit und soll mit dieſem und deſſen Freund Lord Hamilton nach England zurückkehren, um dort Hamiltons Tochter zu heiraten. In einem dem Wahnſinn recht verwandten Gemütszuſtand ſpringt Robert in einem unbewachten Moment jedoch aus dem Fenſter, bringt dann in einer verſchrobenen Szene in Savoyardentracht der Prinzeſſin nachts ein Ständchen und wird endlich auf Veranlaſſung Lord Hamiltons als Geiſteskranker durch zwei Diener im Bette bewacht, worauf er ſich mit einer Schere erſticht, die ihm unvorſichtig die Buhlerin Tognina gibt, durch deren käufliche Schönheit man ihn von der Liebe zur Prinzeſſin hatte abbringen wollen.

Das Stück iſt, wie ich entgegen Gluths 159) Meinung ſagen muß, als Werk an ſich völlig ungenießbar, nur als „ducument humain" kann es ein gewiſſes Intereſſe erwecken. Wie ſchon bei der Behandlung des „Tugendhaften Taugenichts" angedeutet wurde, verzichtet der Dichter hier auf jede

157) „Der Engländer" eine dramatiſche Phantaſey, Leipzig bei Weidmanns Erben und Reich, 1777.

158) Weinhold, Lenz dr. N. S. 332. Roſanow a. a. O. S. 335.

159) Gluth a. a. O. S. 54.

Geſtaltung und Motivierung. Das ganze Stück iſt beſtenfalls Lyrik, wenn man nicht die Bezeichnung Rhetorik vorziehen will.

Das, was Robert Hot wirklich von der Prinzeſſin trennt und ſein Unglück herbeiführt, der Standesunterſchied, kommt zu keiner greifbaren Geſtaltung. Lenz folgt ſeiner unglückſeligen, ſchon mehrfach angedeuteten ſpäteren Manie, ſich ſelbſt, auch bei der peſſimiſtiſchſten Darſtellung in tragiſchen Verhältniſſen, durch irgend ein Mäntelchen wieder ein intereſſantes und poſierendes Relief zu geben Es iſt dieſer Zug, den man wohl als Eitelkeit bezeichnen darf, der eine realiſtiſche Darſtellung des Robert als einfacher Soldat nicht duldet. Vielmehr muß Robert Lord und Sohn eines Pairs von England ſein, wodurch doch eigentlich der ſoziale Unterſchied fortfällt 160). So wird die einzige Möglichkeit zu einer dramatiſchen Behandlung — etwa in Art des „Hofmeiſter“ — nicht benutzt und was bleibt, iſt lyriſch-rhetoriſche Schilderung des allmählichen Wahnſinnigwerdens. Genau ſo wenig wie alſo das — trotz allem von Lenz feſtgehaltene — Hauptmotiv der Liebe, die am ſozialen Unterſchied ſcheitert, wirklich in die Handlung beſtimmend eingreift, gibt es ſonſtige Motivierungen. Die Verhaftung Roberts als Deſerteur iſt eine wahre Farce. Man fragt ſich vergeblich, wofür er denn zum Tode verurteilt werden ſolle, da er ja garnicht deſertiert iſt.

Wir haben im „Engländer“ Lenz altes Problem in der extremſten Formulierung: die Wünſche des Menſchen, die am Geſchick ſcheitern müſſen. Dies Problem hat ſich aber ſchon ſo des Geiſtes des Dichters bemächtigt, daß ihm der Blick für eine Geſtaltung desſelben verloren gegangen iſt. Wie das Geſchick dem Individuum entgegentritt, wird nur noch ganz wenig angedeutet, breit dargeſtellt werden nur die Wirkungen dieſes — als faſt ſelbſtverſtändlich vorausgeſetzten — Entgegentretens.

Zum Beſchluß unſerer Betrachtung des Lenzſchen dramatiſchen Schaffens in Anſehung des darin verkörperten Problemes ſei es nun geſtattet, über die dieſer Arbeit eigentlich geſteckten Grenzen ein wenig hinauszugreifen und eine nicht eigentlich dramatiſche, ſondern mehr lyriſche Schöpfung unſeres Dichters heranzuziehen, das kleine Dramolet:

160) Bemerkenswert iſt, daß ein kurzer Entwurf zum „Engländer“ Roberts Stellung als einfacher Soldat weit beſſer ausnutzt und realiſtiſch verwertet. Es iſt hier noch nicht die Rede davon, daß er Lord ſei. Auch ſeine Verhaftung und Verurteilung unter dem Verdacht der Deſertion wird hier noch zureichend motiviert, da man bei ihm Leiter und Strick findet, die er zum Einſteigen in den Palaſt verwendet hatte. — Vgl. Lenz, Geſ. Schriften III S. 467.

„Tantalus“ 161).

Wie in einem Brennſpiegel iſt es Lenz in dieſem Werk gelungen, das Problem, das all ſeinen dramatiſchen Arbeiten die Baſis und das Gemeinſame gibt, aufs klarſte zuſammenzufaſſen. Der alte Gegenſatz Individuum — Geſchick tritt hier in mythologiſcher Allegorie auf: Tantalus — die höhnenden Götter. Tantalus iſt willen- und wehrlos in der Hand dieſer Götter, die ihm ein Ziel ſeiner Sehnſucht geſchenkt haben, um es ihm deſto gewiſſer nicht erlangen zu laſſen. Die Stellung Tantalus' zu dieſen Göttern des Olymp iſt genau die gleiche, wie die der Helden in Lenzens ſozialgefärbten Dramen: er darf ſich den Höheren nahen, alles zieht ihn zu ihnen, aber es bleibt die unüberſteigliche Schranke, die all ſein Bemühen und ſeine Sehnſucht im Vornhinein vergeblich macht. Auch die Art, wodurch pſychologiſch der Konflikt mit dieſer Schranke für das Individuum in Wirkung tritt, iſt hier genau die gleiche wie dort: eine hoffnungsloſe Liebe zu einem Gliede des höheren Geſchlechtes.

Die lyriſch-ſubjektive Form, die freies Ausſprechen geſtattet, und der glückliche Fund der mythologiſchen Allegorie, die es dem Dichter erſpart, ſeinen ewigen Gegenſatz zu begründen, dieſen vielmehr als allgemein bekannt und anerkannt einfach verwertbar macht, ſind der Grund, weshalb das kleine Werk der reinſte und klarſte Ausdruck deſſen iſt, was Lenzens Leben und Schaffen von Anfang an die beſtimmende Richtung gab. Demgegenüber können wir es uns billig erſparen, für das im Sommer 1776 in Berka geſchriebene Gedicht162) einen realen Zuſammenhang mit beſtimmten Erlebniſſen Lenzens am Weimarer Hofe zu ſuchen 163); die Juno des Gedichtes mit der Herzogin Louiſe, Zeus mit Karl Auguſt zu identifizieren und ſo eine Verſchmelzung von Lenzens Liebe zu Henriette von Waldner mit einer Liebe zur Herzogin anzunehmen, wie Roſanow dies verſucht hat 164).

Zweifellos iſt eben nur, daß Lenz ſich auch in Weimar als „Tantalus“ empfand; bei der Stärke, die dies Empfinden ſchon im „Engländer“ angenommen hatte, brauchte es für ihn gar keine realen Unterlagen, keine wirklichen Verſpottungen ſeitens der Hofgeſellſchaft mehr, um ihn in der Berkaer Zurückgezogenheit noch einmal zu einem ganz klaren Manifeſt ſeiner Empfindungen eines gehetzten, glückloſen Sterblichen zu veranlaſſen.

161) Lenz, Geſ. Schriften I S. 194.
162) Weinhold, Lenz' Gedichte S. 17.
163) Gruppe a. a. O. S. 162.
164) Roſanow a. a. O. S. 151—53.

Fünftes Kapitel.

Dramen in loſerem Zuſammenhang mit dem Problem.

Wir haben nunmehr Lenzens Dichten durchmuſtert und gefunden, daß wir es auf ein allgemeines Problem: Individuum-Schickſalsſchranke zurückführen können. Es bleibt uns noch übrig, Rechenſchaft abzulegen über den Reſt, der bei einem ſolchen Beginnen, wie es das Reduzieren einer auf reinem Gefühl baſierenden Einheit auf ein verſtandesmäßig faßbares Prinzip darſtellt, immer bleiben wird. Ein ſolcher Reſt wird natürlich ganz beſonders unvermeidlich ſein bei einer ſo komplizierten und widerſpruchsvollen Erſcheinung, wie es Lenz war, bei dem die Grenze zwiſchen geiſtig geſund und pathologiſch kaum faßbar iſt.

An erſter Stelle ſtehe, gewiſſermaßen als Ueberleitung, das Fragment

„Die Kleinen“ 165).

Der Inhalt dieſes Entwurfes zerfällt in zwei nur ganz loſe verbundene Motive 166). Das quantitativ und — worauf der Titel hinweiſt — für Lenz wohl auch qualitativ bedeutendere iſt die Hindurchführung eines jungen Mannes durch die Welt der „Kleinen“, ſein Kennenlernen der niedrigen Volksklaſſen, bei denen er Duldſamkeit, Herz, Glückſeligkeit, Ehrlichkeit und Wahrheit findet, alles, was er in der großen Welt vermißte.

Dieſes Motiv der Komödie iſt völlig undramatiſch behandelt, es ſind nur einzelne Bilder, die den Jüngling Engelbrecht ſo in Berührung mit Bauernmädchen (I,3), Kammerzofen (I,5), Bauern und anderen „Kleinen“ zeigen, ohne den Kauſalnexus einer dramatiſchen Handlung. Das — allenfalls dramatiſch verwertbare — Motiv zu Engelbrechts Rouſſeauiſcher Entdeckungsreiſe durch dieſe Welt iſt nur ganz ohnehin angedeutet: eine — auch erwiderte — Liebe zu der Tochter des Miniſters von Bismarck, bei der jedoch der Fürſt Engelbrecht als Nebenbuhler in den Weg tritt und ihn verdrängt.

Der zweite Teil des Inhalts gruppiert ſich um die Geſtalt des Herrn von Bismarck und auch hier iſt die dramatiſche Handlung nicht durchgeführt, da die ganze Entwickelung vor dem Beginn des Stückes liegt. Der Miniſter hatte einen jüngeren Bruder, einen Offizier, der mit ihm am Hofe lebte,

165) Lenz, Geſ. Schriften III S. 315.
166) Weinhold, Lenz dr. N. S. 239.

und den der Fürſt ihm ſichtlich vorzog. Der Jüngere wollte jedoch dem Aelteren nicht im Wege ſtehen, verſchwand vom Hofe und lebte als Eremit, während der Aeltere aus Schuldgefühl ſchwermütig wird und daher vom Fürſten, der nur „muntere Geſichter um ſich her haben will'. entlaſſen wird.

Soweit der Aufbau in dem vorhandenen Fragment. Die Verknüpfung der beiden Motive erfolgt ganz äußerlich, dadurch, daß Engelbrecht auf dem Wege zum Miniſter den Eremiten ſieht, ohne ihn zu kennen, und durch Ahnung und Zufall ſpäter die beiden Brüder zuſammenführt, worauf der Eremit ſtirbt, der Miniſter aber ſich an ſeiner Leiche erſticht

Die Bismarck-Handlung ſteht mit dem Lenzſchen Grundproblem in keinem faßbaren Zuſammenhang. Es handelt ſich hier nicht um einen Antagonismus von Individuum und Schickſal, ſondern um einen ſolchen von zwei gleichwertigen Individuen. Im Gegenſatz zu dem ſonſtigen Aufbau iſt hier ſogar der Unterliegende und Reſignierende dem anderen gegenüber vom Schickſal (Gunſt des Fürſten) bevorzugt. Die Verknüpfung dieſes Motivs mit den ſonſtigen Werken kann alſo höchſtens indirekt vorgenommen werden, vielleicht daß es eine Nachwirkung der Behandlung des Stoffes der feindlichen Brüder im „Tugendhaften Taugenichts" iſt. Daß die „Kleinen" ein Werk ſpäterer Zeit ſind als Weinhold 167) will, ſcheint aus dem Grunde nicht unwahrſcheinlich, weil ſehr viele darin erſt auf Sommer und Herbſt 1776 hinweiſt, ſo Engelbrechts Worte (I,1): „Hier wieder auf meine Füße gekommen, wie Apoll, als er aus dem Himmel geworfen war, will ich unter den armen, zerbrochenen, ſchwachen Sterblichen umhergehen und von ihnen lernen, was mir fehlt, was euch fehlt." Dieſe Worte ſind in Engelbrechts Situation nicht genügend motiviert, wohl aber in Lenzens Berkaer und noch beſſer Emmendinger Lage. Weiter iſt die Verwendung des Eremitendaſeins eine Analogie zu Lenzens in Berka geſchriebenen 168) Romanfragment „Der Waldbruder' 169), und Lenz ſelbſt nennt den Eremiten der „Kleinen" ſogar einmal „Waldbruder" 170). Ein weiterer Zuſammenhang mit dem „Waldbruder" wird geliefert durch die Fragment-Notiz 18b, 171), womit die Beziehungen Herz' zu der Witwe Hohl im „Waldbruder" zu vergleichen ſind. Demgegenüber geben Weinholds Datierungsverſuche 172) durchaus nur einen terminus a quo, ſodaß wir die „Kleinen" ruhig auch ſpäter anſetzen und auf den „Tugendhaften Tau-

167) Nach Weinhold a. a. O. Straßburg Winter 1775/76.
168) Erich Schmidt, Lenz und Klingers S. 46.
169) Lenz, Geſ. Schriften V S. 107. — Roſanow S. 354 ff.
170) Weinhold, Lenz dr. N. S. 265, 17b.
171) ibd. S. 265.
172) ibd. S. 241.

genichts" als Anregung zurückführen dürfen. Doch ist dies für uns ohne wesentliche Bedeutung; auf Lenzens Grundproblem geht die Bismarck-Handlung nicht zurück.

Dagegen steht in einem gewissen Zusammenhang mit jenem Problem die Engelbrechtfigur. Dieser Zusammenhang ist nur lose. Er wird gebildet durch die Rivalität Engelbrechts und des Fürsten, sodaß hier das beobachtete Schicksalsmoment wieder, und zwar in einigermaßen sozialer Weise, in Wirkung tritt; aber dies ist nur eben ganz beiläufig erwähnt und für die Handlung nicht dramatisch nutzbar gemacht. Das, was die Engelbrecht-Handlung in breiter Ausführung enthält, die Suche nach „Menschen" und die Abkehr von der Welt, ist ebenfalls in einen indirekten Zusammenhang mit dem Schicksalsproblem zu bringen, denn es zeigt ähnlich wie im „Neuen Menoza" die Art, wie Lenz das Geschick zu überwinden versucht, durch Hineinversetzen in den Rousseauischen, ungebundenen Naturmenschen, der „ohne Anteil, mit dem kalten Auge eines Beobachters" die Welt durchzieht.

Wir haben also in den „Kleinen" manche Einwirkungen des Lenzschen Grundproblems; das Werk aber eine Gestaltung desselben zu nennen, sind wir nicht berechtigt.

„Catharina von Siena".

Wir gehen nunmehr über zur Musterung der zahlreichen, mehr oder weniger zahlreichen Aufzeichnungen zu der Tragödie „Catharina von Siena" 173).

Auch hier haben wir, wie bei so vielen von Lenz' Entwürfen, drei Fassungen. Für uns kann von diesen die zweite (B. bei Weinhold) sofort ausfallen. Sie ist nichts als eine bloße Intrigenkomödie, das Verhältnis zweier Freundinnen Araminta und Catharina zu einem Manne (Trufalo) darstellend. Araminta glaubt, daß Catharina den Trufalo liebe, und so will sie ihre eigene Liebe zu ihm unterdrücken und Catharina mit ihm zusammenführen, jedoch auf eine Weise, die recht geeignet erscheint, ihre Freundschaft mit Catharina zu gefährden. Es gibt hier, da am Schluß doch Araminta mit Trufalo vereinigt werden sollte, nichts von tieferen tragischen Problemen. Das Ganze ist „eine Art von psychologischem Intrigenstück" 174). Für Lenz dürfte zu diesem Ent-

173) Lenz, Ges. Schriften III S. 23. (Nebenbei sei bemerkt, daß Blei, a. a. O. S. 470, Weinholds zweite (B) Fassung für die zeitlich frühere hält und angibt, demgemäß auch im Druck seiner Ausgabe sie an erste Stelle gesetzt zu haben. Es muß hier jedoch ein Irrtum vorliegen, da der Bleische Druck tatsächlich genau dem Weinholdschen folgt und die Reihenfolge A, B, C beibehält).

174) Weinhold, Lenz dr. N. S. 138.

wurf die Veranlaſſung geweſen ſein der „Krieg gegen die falſche moraliſche Delikateſſe, die die Herzen ſoweit entfernt und ihren Grund im Stolz“ 175) hat, und die er ihr in ihren verderblichen Wirkungen darſtellen wollte.

Im Gegenſatz zu dieſer kurzen und innerlich recht bedeutungsloſen Komödienfaſſung ſtehen die Entwürfe A und C, die ganz neue Probleme hinzufügen und auch das Tatſächliche nach allen Richtungen hin erweitern.

Der Ausgangspunkt der Faſſung A iſt derſelbe wie der von B. Auch hier ſteht Trufalo zwiſchen den zwei Frauen, Catharina und Laura (Araminta). Laura glaubt Trufalo von Catharina geliebt und führt durch ihre ſelbſtloſe Erklärung eine Bindung Catharinas an dieſen herbei (I,2), aber Catharina, die Trufalo als einen Mitgiftjäger verachtet und Laura mit ihm im Bunde glaubt, entflieht in die Wildnis, erfüllt von Liebe zu einem unbekannten Maler Roſalbino. Roſalbino findet ſie in dieſer Einöde; die beiden ſinken ſich in die Arme. Als er ſie jedoch zur Rückkehr zu ihrem Vater mahnt, entdeckt ſie ihm die erzwungene Verlobung mit Trufalo: „Ich weiß, daß du von gutem Hauſe biſt, Roſalbino — daß du nicht geruht haben würdeſt, dich in unſerer Stadt unter dem Charakter zu weiſen, der dich mir gleich macht, um mich zu beſitzen. — Laura, Laura hat alles verdorben“ 176). Und Roſalbino antwortet: „ . . . eben erwarte ich den letzten Brief — . . .“ (Er iſt von edler Geburt, die aber aus politiſchen Gründen ein Geheimnis bleiben mußte). Jetzt aber hält Roſalbino alles Kämpfen für verloren, er entſagt Catharinas leiblichem Beſitz: „Liebende, bei denen alles aufs Herz ankommt, werden durch die äußeren Umſtände nicht verändert . . . Sie ſind mein, Sie bleiben mein, was ich auch an ihnen verlieren kann! — Trufalo kann Sie mir nicht nehmen . . . Ihre Gedanken werden immer bey mir ſein — er wird ſich immer betriegen“. Catharina, die die Größe ſo entſagender, rein geiſtiger Liebe nacht nachfühlen kann, will in der Tat enttäuſcht ins Vaterhaus und zu Trufalo zurückkehren. Damit bricht die Handlung ab.

Es iſt immer davon geſprochen worden 177), daß Roſalbino Catharina nicht als Menſch liebe, ſondern in ihr nur „die Verkörperung ſeines Ideals weiblicher Schönheit . . . mit Künſtleraugen“ geſehen habe. Unter dieſer Enttäuſchung breche Catharina zuſammen. M. E. kann davon nach dem klaren Wortlaut des Textes gar keine Rede ſein, wenigſtens

175) Weinhold a. a. O. S. 117 B. 6.
176) Weinhold a. a. O. S. 161 ff.
177) Weinhold a. a. O. S. 136 und S. 139. — Roſanow a. a. O. S. 387.

nicht in der behaupteten Weiſe. Es gibt keinen Grund um zu bezweifeln, daß Roſalbino Catharina rein menſchlich liebt und zu beſitzen wünſcht. In einer Skizze des beabſichtigten Verlaufes 178) läßt Lenz ſogar Roſalbino zu Catharinas Vater zurückkehren „zu melden, daß er ſie gefunden, ihm aber zu ſagen, daß er ſterben würde eh ers ſagte, bevor der andere ihm ſie zur Ehe verſprochen."

Betonen wir dieſe Geſinnung Roſalbinos gebührendermaßen, ſo finden wir wieder die alte Verwickelung: es iſt das ſozial ſich auswirkende Geſchick, das Roſalbino und Catharina trennt. Der ſoziale Unterſchied iſt zwar nicht real, ſondern nur ſcheinbar vorhanden, wirkt aber doch in genau derſelben Weiſe wie ſonſt, was damit motiviert wird, daß Catharina in den Augen der Welt nicht mehr von Trufalo zurückkönne 179). Die Entwickelung aber, die Lenz nun weiter hier ſeinem Grundproblem gibt, iſt für ihn ganz neu und ungemein vertieft. Roſalbino verzichtet vor dieſen Schickſalshinderniſſen, aber nicht wie Läuffer willenlos verzichtet hatte, ſondern weil er erkennt, daß es höhere Liebe gibt als den Beſitz. Daß zu dieſem Verzicht Roſalbinos Eigenſchaft als Künſtler mit das wichtigſte Motiv iſt, da er als ein ſolcher am eheſten ſich zu einer reinen Phantaſieliebe befähigt glauben kann, darin können wir der landläufigen Auslegung beitreten. Und auch darin, daß Catharina dieſe ſpezifiſch männliche Phantaſieliebe nicht nachfühlen kann, ſich daher unglücklich glaubt und deshalb ausruft: „Ich will mich Gott weihen, Gott liebt mich."

Hiermit iſt jedoch pſychologiſche Vertiefung noch nicht erſchöpft, denn nun läßt Lenz (A 14) Roſalbino ſelbſt die Berechtigung von Catharinas rein menſchlicher Enttäuſchung ſeinem etwas ſophiſtiſchen Verzicht gegenüber erkennen, er „fühlt, daß er ihrer nicht werth iſt — ſie nicht lieben kann, wie ſie liebt". Dieſer pſychologiſche Zug, die Erkenntnis Roſalbinos, daß ſeine mühſam errungene ſtarke Reſignation aller etzten Endes Schwäche iſt, iſt tatſächlich, wie Lenz ſelbſt meint, der größte Zug", jedenfalls die tiefſte Menſchenerkenntnis, zu der Lenz je gekommen iſt.

Beſtände von der „Catharina von Siena" nichts als die Faſſung A und von dieſer nur dieſe pſychologiſierende Handlung, ſo durften wir das Werk ohne weiteres in die Gruppe der Dramen aufnehmen, die Geſtaltungen des Lenzſchen Schickſalsproblemes ſind. Denn offenbar iſt der Ausgangspunkt hier eben dieſes Problem. Nur die Auffaſſung iſt eine andere in dem eben das Problem nicht mehr als äußerlich

178) Weinhold a. a. O. S. 170 ff.
179) Weinhold a. a. O. S. 162.

trennende Schranke die Hauptrolle im Stück ſpielt, ſondern ſtatt deſſen das Hauptintereſſe dem Helden zugewandt wird, der dieſe Schranke überwinden ſoll, ſodaß das Schickſal hier nicht Subjekt ſondern Objekt iſt. Der Nachdruck liegt daher auf den pſychiſchen Vorgängen, die Entwickelung der Handlung erfolgt nicht unter dem Schickſalszwang, ſondern frei von innen heraus aus dem Weſen der Perſonen. Damit iſt der Trennungsſtrich gegen die Dramen der Gruppe „Hofmeiſter" — „Engländer" gegeben. Es iſt das Problem hier nicht mehr Weſen und Ziel, ſondern nur Anlaß der Entwickelung.

Die Trennung der „Catharina" von der genannten Gruppe wird noch weiter gefordert dadurch, daß Lenz in der Geſtalt der Catharina ſelbſt noch ein anderes, ihm ganz neues Problem zu bewältigen ſuchte, das des Mädchens, das, im Glück und umworben, ſich von der Welt ab und der religiöſen Askeſe zuwendet. Dies Problem findet ſeinen Ausdruck in der Faſſung A durch die Enttäuſchung Catharinas an Trufalo, an Laura, an Roſalbino endlich und die durch all dies bewirkte Weihe an Gott (A. 7 und 11). Da das Werk nicht ausgearbeitet iſt, ſondern größtenteils aus zuſammenhangloſen Fragmenten beſteht, ſo iſt nicht recht klar, welches Problem endgültig das Uebergewicht gewinnen ſollte, das Roſalbinos oder das Catharinas. Beide kommen ſogar in manchen Bemerkungen Lenzens in Konflikt, ſo wenn er zeitweilig Catharinas ſubjektives Gefühl, Roſalbino ſei grauſam gegen ſie, liebe ſeine Kunſt mehr als ſie (A 12) zu ſeiner objektiven Anſicht macht. Dieſe Inkongruenz der einzelnen Szenen und Zettel darf uns jedoch nicht veranlaſſen, das Catharina-Motiv allein gelten zu laſſen; zweifellos exiſtiert das Trufalo-Motiv und damit der, wenn auch nicht allzu ausgeprägte, Zuſammenhang mit dem Problem der vorher von uns behandelten Lenzſchen Werke.

Aus den gänzlich unzuſammenhängenden Szenen der Faſſung C iſt dagegen nichts weiter zu ſchließen, als ein offenbares Zurücktreten des Roſalbino-(Corregio)-Motives. Alles iſt hier darauf angelegt, Catharinas Entwickelung zur Heiligen zu ſchildern; wer Corregio iſt, ob er Catharina liebt, warum er nicht mit ihr vereint wird, darüber ſprechen ſich die ſpärlichen Reſte nicht aus. Daher liegt die Faſſung, genau wie B, von Lenz' Grundproblem und damit dem Anlaß unſerer Unterſuchung zu weit ab, als daß wir uns des näheren mit ihr beſchäftigen könnten, obgleich die Frage, woher die religiös-myſtiſchen Elememte des Fntwurfs ſtammen mögen, von hohem Intereſſe wäre.

„Die ſizilianiſche Vesper“.

Den Schluß unſerer Betrachtung möge die Behandlung von Lenz' einzigem hiſtoriſchen Drama, der „Sizilianiſchen Vesper“ 180) machen. Es muß zugeſtanden werden, daß hier ein Zuſammenhang mit dem von uns aufgefundenen ſpezifiſch Lenziſchen Problem auch nicht in der leiſeſten Weiſe erkennbar wird. Das nach Gluths 181) Worten „nicht nur kunſt-, ſondern geradezu hilfloſe“ Werk iſt jedenfalls ein äußerſt ſchwaches Produkt. Es gelingt dem Dichter abſolut nicht, aus dem Kampfe der Häuſer Arragon und Anjou um die Herrſchaft über Sizilien, der dadurch entſchieden wird, daß Iſabella von Anjou aus Liebe zu Xaver von Arragon Vater und Bruder verrät, ein höheres Problem herauszuſteigern. Möglich, daß ihm Iſabella als das „Heldenweib“ 182) vorſchwebte, die für ihr Gefühl alle Schranken durchbricht; geworden iſt ſie es jedenfalls nicht. So bleibt das Werk reine Anekdote. Bei dieſer ſymboliſchen Wertloſigkeit des Werkes iſt verſtändlicherweiſe ein Anſchluß an Lenz' Schickſalsproblem nicht zu gewinnen.

Dies ſcheint mir auch ein nicht zu überſehender Faktor für die Datierung des Werkes. Weinholds Annahme 183) Winter 1775—76 für die Entſtehung, iſt wohl allgemein aufgegeben; Roſanow 184), Blei 185), Gluth 186) ſprechen ſich für die erſte Moskauer Zeit aus, veranlaßt durch die ganz mäßige Qualität des Werkes und die erſt in Rußland erwachenden hiſtoriſchen Intereſſen des Dichters. Die völlige Zuſammenhangloſigkeit der „Sizilianiſchen Vesper“ mit der Grundidee, die des Dichters Schaffen von 1773—76 faſt ausſchließlich beherrſchte, ſcheint mir nun noch ein ſehr weſentlicher Stützpunkt für dieſe ſpäte Anſetzung des Werkes zu ſein, ein weſentlicherer wohl noch als das auch von Weinhold 187) zugegebene völlige Fehlen irgend einer Erwähnung in Lenzens deutſcher Epoche.

So ſcheint es mir alſo keine allzu weſentliche Bedrohung für die geſuchte Kontinunität des Lenzſchen Problemes, daß wir hier keine Beziehungen darauf finden; denn wenn das Werk aus Lenzens Moskauer Zeit nach den Wahnſinnsanfällen ſtammt, ſo darf man es geradezu als die Arbeit eines anderen Lenz bezeichnen, als des der Jahre 1772—78, mit dem wir — und die Literaturgeſchichte überhaupt — es hier allein zu tun haben.

180) Lenz, Geſ. Schriften III S. 172 ff.
181) Gluth a. a. O. S. 58.
182) Roſanow a. a. O. S. 412.
183) Weinhold, Sizilianiſche Vesper S. 60.
184) Roſanow a. a. O. S. 410.
185) Blei, Lenz, Geſ. Schriften III S. 468.
186) Gluth a. a. O. S 57 ff.
187) Weinhold, Sizilianiſche Vesper S. 138.

Sechſtes Kapitel.

Die Wirkungen der Problemſtellung auf den Aufbau der Dramen. (Schluß).

Das Ziel der vorhergegangenen Kapitel dieſer Arbeit war der Nachweis, daß Lenz' dramatiſche Werke — mit den wenigen und unbedeutenden zugeſtandenen Ausnahmen — die mehr oder weniger direkte Geſtaltung des gleichen Problemes ſind. Wir nannten dies Problem das Schickſalsproblem und fanden ſein Weſen darin wurzelnd, daß das Individuum, der Held, einem abſtrakten Schickſal wehrlos gegenübergeſtellt wird, an dem die Beſtrebungen, die der tiefſte und mächtigſte Zweck ſeines Leben ſind, unbedingt zerſchellen müſſen, wenn er es nicht vorzieht, auf ihre Durchſetzung zu verzichten; ein Verzicht, der für ihn jedoch — ſeiner unkomplizierten, einheitlich vorwärts getriebenen Veranlagung nach — gleichbedeutend iſt mit der Negierung des Lebens.

Es gibt alſo in dieſen Dramen nichts etwa vom Aufeinandertreffen zweier gleichwertigen, gegeneinanderſtrebenden Individuen, wie etwa — um Lenzens Antipoden heranzuziehen — bei Hebbel. Nehmen wir das Schulbeiſpiel der Hebbelſchen Dramatik, die Judith, ſo haben wir Holofernes und Judith als gleiche Gegner, jeder der Vertreter ſeines, an ſich berechtigten Prinzips, die beide am naturgewollten Zuſammentreffen zugrunde gehen müſſen. Man kann Hebbels Probleme als Kämpfe auffaſſen, Machtproben zweier Prinzipien, die — jedes in einem Vertreter — ſich gegenſeitig in tragiſchem Kampf vernichten und ſo das Gleichgewicht der Welt wieder herſtellen. Bei Lenz gibt es dies nicht; war dort die Handlung ein Ringkampf, ſo iſt ſie hier das wilde Heranſtürmen eines Individuums an eine feſte und tote Mauer, an der es unbedingt zerſchellen mußte. Der Ausgang iſt alſo von vornherein gegeben, Reſignation oder Untergang; Sieg gibt es für Lenzens Helden nicht, außer etwa, daß einem perſönlichen Bedürfnis des Dichters zu Liebe die dramatiſche Notwendigkeit durch einen coup de théatre geſprengt wird („Freunde machen den Philoſophen").

Ein weiterer durchaus weſentlicher Zug von Lenz' Dramatik iſt es, daß das Schickſal ſtets dadurch in Wirkung tritt, daß es den Helden von vornherein in eine äußere Situation hineingeſetzt hat, die ſein Wollen vereitelt. D. h., es gibt für Lenz nur den Konflikt zwiſchen Wollen und Dürfen,

nie den zwiſchen Wollen und (inneren) Können. Seine Helden kennen keine Konflikte mit ſich ſelbſt, keine innere Problematik (wie etwa Wallenſtein), ſondern ſind mit durchaus primitiver Pſychologie unter einem einheitlichen Willenszwang dem Schickſal entgegengeſetzt.

Der reale Erreger des Konflikts iſt ſtets die Liebe — bezeichnend genug für Lenz, der auch im Leben durchaus Erotiker war.

Das dem Helden gegenüberſtehende Schickſal iſt nie ein nach irgend einer Richtung an ſich wirkendes Prinzip; ſein Weſen beſteht einzig darin, daß es das Wollen des Helden negiert. So hat es an ſich keine Exiſtenz und Wirkung ohne den Helden; daher iſt es dem Dichter nie beigefallen, es aus Grundgeſetzen herauf zu entwickeln und ſein Weſen zu diskutieren; vielmehr wird es ohne weiteres hingenommen und tritt nur in der den Helden hemmenden Wechſelwirkung mit dieſem auf.

Hierin liegt der durchgreifende Unterſchied der Lenzſchen Schickſalsverwertung und der antiken Schickſalstragödie, zu der ſich Lenz in den „Anmerkungen übers Theater“ in ſo ſtrengen Gegenſatz ſtellt 188). Denn in jener antiken Schickſalsdramatik liegen im Schickſal ſelbſt die Bewegungstendenzen, die Götter beſchließen die Taten und das Ende des Oedipus; während bei Lenz eben das Schickſal nur als die hemmende Unvollkommenheit der Welt in Erſcheinung tritt, das Agens aber im Charakter und im Wollen des Helden liegt. Dieſe Entfernung von dem Schickſalsbegriff, den Lenz in der antiken Tragödie herrſchend glaubte, iſt allerdings weit genug, konnte den Dichter ſelbſt, der über ſeine Produktion, wie jeder Dichter, ein freies Urteil nicht hatte, wohl veranlaſſen, zu glauben, daß er den Schickſalsbegriff völlig verlaſſen habe. Denn der bewußte Revolutionär ſieht nie die Fäden, die zum Vergangenen hinleiten, hält ſtets Modifikation für Vernichtung des Beſtehenden; wie denn auch Lenz den Schickſalsbegriff des antiken Dramas in einer ſolchen Einſeitigkeit und Strenge auffaßte, daß ihm in der Tat die ganz andere Funktion des Schickſals in ſeiner eigenen Produktion ſehr leicht entgehen konnte

Nach der Herkunft des Lenzſchen Schickſalsproblems braucht man nicht allzulange zu ſuchen. Einen ſehr bedeutenden, faſt ausſchlaggebenden Einfluß möchte ich, wie wiederholt betont, der melancholiſchen Lebensſtimmung des Dichters zumeſſen. Er fühlte ſich, wie all ſeine perſönlichen Aeußerungen

188) Auguſt Roſikat, Ueber das Weſen der Schickſalstragödie. Programm Königsberg 1891 S. 17.

beweiſen, tatſächlich ſtets als einen, deſſen Wollen mit dem gegebenen Ablauf des allgemeinen Schickſals in Konflikt geraten müſſe — ſein Weltbild war durchaus peſſimiſtiſch.

Aber auch literariſche Quellen für dies Schickſalsproblem liegen nicht weit ab; denn dies Problem war es, das die Sturm- und Drangzeit als den Grundgedanken der Tragik bei Shakespeare zu erkennen glaubte. So weiſt Herder als Shakespeariſche Tragik „beſonders am Lear und Otello nach, wie die Tragödie das Walten des Schickſals, den Kampf einer nur im Wahn des Menſchen beſtehenden freien Selbſtbeſtimmung mit der Macht der Notwendigkeit ſchildert“ 189). Und Goethe ſagt in der Rede zum Schäkesperestag die bekannten Worte: „Seine (Shakespeares) Stücke drehen ſich alle um den geheimen Punkt . . . in dem das Eigentümliche unſeres Ichs, die prätendierte Freiheit unſeres Wollens, mit dem notwendigen Gang des Ganzen zuſammenſtößt.“

Seine materielle Vertretung findet das Schickſal ſtets bei Lenz in einer in ſich zuſammenhängenden, geſchloſſenen Gruppe von Menſchen, die als gegebenes Ganzes dem Helden gegenüberſteht Sei es die adlige Familie („Hofmeiſter“, „Freunde machen den Philoſophen“), ſei es der Offiziersſtand („Soldaten“) oder die Götter des Olymp („Tantalus“), ſtets haben wir dieſe Gruppe.

Bezeichnend iſt nun weiter, daß dieſe Gruppe als — meiſt geſellſchaftliche — Einheit an ſich gar kein Intereſſe an dem Helden hat. Sie ſteht niemals etwa von Anfang an in einem ſolchen Gegenſatz zu ihm, daß es ihr Ziel ſein müßte, ihn zu vernichten, als ihren Widerſacher. Daher geht die Entwickelung ſtets ſo vor ſich, daß der Held ſich dieſer Gruppe nähert; oft veranlaßt durch einen mehr oder weniger ſtarken, aus ihr heraus ergehenden, Anreiz. So Marie Weſener in den „Soldaten“; Deſportes Nachſtellungen ſind der Anreiz, der gerade in dieſem Stück faſt die ganze Rolle des momentum movens zu übernehmen hat. Denn die geſchloſſene Gruppe duldet eine Annäherung des außenſtehenden Individuums bis zu einem gewiſſen Grade, ja ſie fordert und lockt ſelbſt erſt recht dazu (ſo in den „Soldaten“ durch das Verhältnis Maries zu Deſportes; ſo auch im „Hofmeiſter“, wo Läuffers Funktion als Lehrer Guſtchens dieſe Lockungsrolle ſpielt). Sowie aber nun das Individuum dieſer Lockung folgt, ſowie in ihm Wünſche erwachen, die eine rückhaltloſe Befriedigung verlangen, ein gleichberechtigtes Aufnehmen in die Gruppe: ſowie Läuffer ſich in Guſtchen, Tantalus in Juno, Strephon in

189) Emil Walther, Der Einfluß Shakespeares auf die Sturm- und Drangperiode unſerer Literatur im 18. Jahrhundert. Jahresbericht der tech. Staatslehranſtalten zu Chemnitz, Oſtern 1890 S. 9.

Seraphine verliebt, Marie an Desportes die (unausgesprochene) Anforderung der Treue stellt, da schlägt die Falle zu, die abstoßenden Momente der Gruppe treten in Funktion, Konflikt und damit fast gleichzeitig Vernichtung des Helden sind gegeben.

Aus diesem notwendigen Verlauf der Dinge ergibt sich eine wichtige Folge für Lenzens dramatischen Aufbau im Einzelfall, die besonders am „Hofmeister" bequem zu studieren ist. Es fehlt ja ein von Anfang an dramatisch einsetzender Gegensatz zwischen den Tendenzen der Gruppe und denen des Individuums, die Handlung kann nur fortgeführt werden, indem die langsame Annäherung des Individuums an jene gezeigt wird bis zu der entscheidenden Stelle, die den Konflikt und dessen Austragung fast gleichzeitig ergibt. Daher ist es dem Dichter nicht möglich, die Einheit von Zeit und Handlung ungezwungen zu wahren, die allmähliche Annäherung ist ein streng genommen nur episch darstellbarer Vorgang, einerseits weil sie einen längeren Zeitverlauf benötigt, andererseits auch, weil dieser Aktion die für das Dramatische erforderliche Gegenaktion noch fehlt. Lenz versucht diese Schwierigkeit für die dramatische Handlung zu umgehen, indem er die Zeit weithin ausdehnt und dann ganz vereinzelte kleine Szenen gibt, die als Bilder aus der Entwickelung auf das inzwischen vorsichgehende Fortschreiten der Annäherung schließen lassen. Man untersuche daraufhin den ersten Akt des „Hofmeister". Alles dort sind Zustandsbilder, die Szenen sind nicht dadurch verknüpft, daß jede mit der vorhergehenden und der folgenden in einem bestimmten Kausalzusammenhang steht, sondern nur dadurch, daß sie alle im allgemeinen innerhalb derselben Aktionskette sich befinden. So ist z. B. „Hofmeister" II,2 (Unterhaltung Läuffers und Gustchens über die Zeichenstunde) an sich ganz unwichtig. Jedoch dadurch, daß diese Szene ein episches Bild aus der vorsichgehenden Annäherung Läuffers an Gustchen gibt, erlangt sie Wichtigkeit; und doch hätte ebensogut jede andere Szene eines Beisammenseins der beiden dieselbe Funktion übernehmen können, denn ein bestimmtes, nur hier vorsichgehendes Fortschreiten zeigt die Szene nicht. Genau so ist II,5 (Läuffer an Gustchens Krankenlager) ein episches Bild aus dem derzeitigen Zustand Läuffers und Gustchens und ihrem Verhältnis zu einander, und so sind im „Hofmeister" noch viele derartig notgedrungen epischen Szenen namhaft zu machen, ebenso wie im „Neuen Menoza" die aufkeimende Liebe Tandis zu Wilhelmine Biederling in dieser epischen, kurz ein Bild beleuchtenden Weise dargestellt wird (I,4, II,1).

Diese Art der epischen Darstellung ist gewiß auf die programmatische Vernachlässigung der Handlungs-, Zeit- und

Ortseinheit der Epoche mit zurückzuführen; aber sie war darüber hinaus für Lenz, bei der Art wie er sein Problem stellte, ein unumgänglicher Zwang. Einzig in den „Soldaten" hat er sie in gewissem Grade überwunden und zwar dadurch, daß er hier die Accente etwas anders als sonst setzt, indem er die Lockung aus der Gruppe heraus stärker herausarbeitet durch Betonung von Desportes Verführertum. Dadurch wird das Epische mehr vermieden, die Gruppe, die sonst nur das Individuum langsam an sich herankommen läßt, bekommt in ihrem Vertreter Desportes ein eigenes Aktionsziel, sodaß wirklich dramatische Verknüpfung der einzelnen Szenen — da hier Handlung und Gegenhandlung da sind — möglich wird, und die „Soldaten" dauernd einen Handlungsfortschritt dort bieten, wo der „Hofmeister" nur kurze Bilder aus einer Entwickelung auswählt und dem Leser vor Augen führt. Allerdings bleibt auch in den „Soldaten" noch gar manches, das durchaus in die Kategorie des epischen Zustandsbildes fällt (II,1, III,2, 6 und a).

Die hier skizzierte, für Lenz notwendige epische Führung seiner Handlung ist das wichtigste, was man als eine Wirkung seines Problems auf das Wesen seines Dramas ansehen kann.

Was an anderen Einwirkungen noch nachweisbar wäre, wäre besonders in der Art der Zeichnung der Charaktere zu suchen. Aber es ist zu bedenken, daß solche Momente, die wir als Einwirkung des Problems betrachten dürfen, für uns — mit einem terminus der philosophischen Logik — außer in der Qualität als Realfolge vor allem als Erkenntnisgrund in Betracht kommen. Und als solche haben wir diese Wirkungen ja in den vorhergegangenen Kapiteln schon benutzt, um eben an ihnen die Art des Problems zu erkennen, sodaß wir uns hier unnötig wiederholen würden.

In aller Kürze sei jedoch darauf hingewiesen, daß bei Lenz in der Zeichnung der Charaktere durchaus eine Einheitlichkeit herrscht. Sein Gegensatz Held-Schicksal verhindert einerseits die Behandlung des Gegensatzes Tugend-Laster; andererseits die Aufnahme einer tragischen Schuld in den Charakter eines Helden. Außer in den „Soldaten" — wo aus dramatischen Gründen Desportes gesteigert ist — und dem ja überhaupt nicht recht in Betracht zu ziehenden „Neuen Menoza" — dessen Handlung, wie wir sahen, keine Gestaltung des Motivs ist und sein konnte — gibt es bei Lenz keine Schurken im Theatersinne. Seine Menschen haben alle recht, Läuffer sowohl wie Major von Berg, Strephon sowohl wie Don Alvares. Die einen sind die berechtigten Individuuen, die anderen verkörpern das hemmende Schicksal, gegen das sich Lenz zwar auflehnt, das er aber nicht in seinen Vertretern verächtlich macht; höchstens daß er sie, als in Vorur-

teilen befangen, als ein wenig ſchwerfällig darſtellt. Die Helden ſelbſt haben noch weniger eine Schuld auf ſich geladen als jene. Zwar könnte man bei der objektiven Geſtaltung im „Hofmeiſter“ und „Soldaten“ mit einer ſehr gezwungenen Auffaſſung vielleicht von einer tragiſchen Schuld Läuffers und Maries ſprechen, daß ſie den Lockungen erlegen wären; aber die ganze, unter dem Einfluß der Shakespeariſchen Ethik ſtehenden Sturm- und Drangperiode läßt unmöglich die Auffaſſung zu, daß es eine Schuld bedeute, ſeinem Gefühl nachzugeben. Und andererſeits weiſen die ſpäteren Dramen von „Freunde machen den Philoſophen“ an unverkennbar darauf hin, daß für den Dichter der Held ſeines Lebens- und Dichtproblems alles eher als ein Schuldiger war, vielmehr ein Gehetzter, vom Schickſal feindlich Verfolgter.

So haben wir kurz die Einflüſſe des Problems auf die Geſtaltung der Lenzſchen Dramen überſehen und als den wichtigſten das Aufzwingen einer epiſchen Darſtellung erkannt. Wenn hier nun noch einmal auf die Einleitung zu dieſer Arbeit zurückverwieſen werden ſoll, ſo ſoll damit hervorgehoben werden, daß Lenz' Dichten ein Paradigma für das iſt, was dort als „confeſſions“ bezeichnet und in einem Gegenſatz zur objektiven und damit im Weſen dramatiſchen Dichtung gebracht worden war. So iſt uns ſein Werk ein Beiſpiel für einen Dichter, der durch Veranlagung und Talent zum Dramatiker geboren, doch ſtets ſolches auszudrücken hatte, das in die dramatiſche Form nicht reſtlos eingeht. Ein wirklich dramatiſches Problem wie Hebbel kennt Lenz nicht. Seine epiſchen Werke fließen ja auch aus der Quelle desſelben Problemes wie die dramatiſchen, ſo „Zerbin“ 190) und „Waldbruder“ 191).

Damit iſt er eins der markanteſten Beiſpiele der von uns erwähnten, Zwittergebilde ſchaffenden Dichter und damit ſehen wir einen neuen Riß, der durch die Erſcheinung dieſes ſeltſamen Poeten führt.

190) Lenz, Geſ. Schriften 5 S. 76.
191) ibd. 5 S. 107.

Lebenslauf.

Ich, Georg Hausdorff, bin geboren am 4. Juni 1891 zu Berlin als Sohn des Kaufmanns Eduard Hausdorff und ſeiner Ehefrau Emma geb. Koch.

Ich beſuchte die Vorſchule des Friedrich Werderſchen Gymnaſiums zu Berlin bis Michaelis 1900, darauf die des Gymnaſiums in Freienwalde a. O. bis Michaelis 1900. Darauf beſuchte ich wieder von Michaelis 1901 bis Michaelis 1907 das Friedrich Werderſche Gymnaſium zu Berlin bis zur Oberſekunda. Im Winter 1910 unterzog ich mich als Extraneer der Maturitätsprüfung vor der kgl. Prüfungskommiſſion am kgl. Luiſen-Gymnaſium zu Berlin.

Von Oktober 1910 bis Auguſt 1910 war ich immatrikuliert an der faculté des lettres der Univerſität Genf, darauf drei Semeſter an der kgl. Friedrich Wilhelm Univerſität zu Berlin. Seit Oktober 1912 ſtudiere ich an der kgl. Julius-Maximilians Univerſität zu Würzburg.

In Genf hörte ich Vorleſungen und Uebungen der HH. Charles Bally, Daniel Bersot, Bernard Bouvier, Erneſt Muret, Emile Redard; in Berlin: Ernſt Caſſirer, Max Dessoir, Max Herrmann, Aloys Riehl, Rintelen, Guſtav Roete, Erich Schmidt, Werner Weißbach und Heinrich Wöfflein; in Würzburg Oscar Brenner, Friedrich Krapp, Karl Marbe, Wilhelm Peters und Hubert Roetteken.

Allen meinen Lehrern bin ich zum wärmſten Dank verpflichtet, beſonders Herrn Prof. Roetteken für die gütigſt mir gewährte weitgehende Unterſtützung und Herrn Prof. Max Herrmann in Berlin für die Anregung, die mich zur Wahl des Themas führte.

Die mündliche Prüfung fand am 21. Juli 1913 ſtatt.